

الفنون الشعبية



العددان ٧٥/٧٤
أبريل - سبتمبر

٢٠٠٧





الفنون الشعبية

العددان ٧٥/٧٤
أبريل - سبتمبر ٢٠٠٧

مجلة علمية محكمة
أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنيًا
عبد السلام الشريف

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
ناصر الأنصارى



رئيس مجلس إدارة
الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية
ورئيس التحرير
أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير
صفوت كمال

مدير التحرير
حسن سرور

المشرف الفنى
نجوى شلبى

سكرتير التحرير
محمد حسن عبد الحافظ

مجلس التحرير
أحمد أبوزيد
أحمد شمس الدين الحجاجى
أسعد نديم
عبد الحميد حواس
عبد الرحمن الشافعى
عصمت يحيى
محمد محمود الجوهري
مصطفى الرزاز
نوال المسيرى





◆ هذا العدد

التحرير

◆ الدراسات:

حفظ التراث الثقافي غير المادى وحمايته

٩ (المأثورات الشعبية نموذجاً).....

أحمد على مرسى

نص - اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي

١٥ غير المادى

٢٥ الرمزية والزواج فى النوبة المصرية

السيد حامد

أصالة المقطع اللغوى والعروضى فى إيقاع

٣٣ الشعر الملحون الجزائرى.....

لخضر لوصيف

٣٩ بواكير الرواية والتراث الشعبى

محمد سيد محمد عبد التواب

التنوع المقامى والإيقاع فى الألحان الشعبية

٤٩ بمدن القناة

عصام ستانى

٥٧ السيرة الهلالية وقن الموالم

خالد أبو الليل

٦١ التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية المصرية ..

إبراهيم عبد الحافظ

◆ جولة الفنون الشعبية:

٧٣ قضاء للقيم السامية والعيش المشترك.....

عبد الستار سليم

احتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء

٧٩ بمدينة مسطرد

عامر محمد الوراقى

العبادة والبشارية فى مثلث حلايب (تجربتى

٨٣ فى الشلاتين).....

سونيا ولى الدين

٩١ عالم الفنانة رباب نمر

مقابلة أجراها: حسن سرور

◆ الأسعار فى البلاد العربية:

سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت

٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠

درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال،

غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

◆ الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (٤ أعداد) مضافاً إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيه، وترسل

الاشتراكات بحواله بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة

للكتاب.

◆ الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولاراً

أوروبا: ١٦ دولاراً

أمريكا وكندا: ٢٠ دولاراً

مضافاً إليها مصاريف البريد.

◆ المراسلات:

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل

* رملة بلاق * القاهرة.

* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩

◆ البريد الإلكتروني:

alfununalshaabia@hotmail.com

◆ مكتبة الفنون الشعبية :

من ذاكرة الفولكلور (٤)

توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) ٩٥
إعداد: نبيل فرج

موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات
السائرة ٩٩

تأليف: إبراهيم شعلان

عرض: جودة رفاعي

سيرة مارجرس ١٠٣

تأليف: سليم ككشنر

عرض: ماجد كامل

◆ النصوص :

مصاييب الشيخ مصاييب حكايات مرحة ١١١

جمع وتدوين: علاء الدين رمضان السيد

العديد فن التسمية عند نساء الصعيد ١٢١

جمع وتدوين: محمد شحاتة على

حوادث من محافظة سوهاج ١٣١

جمع وتدوين: عبد الحكيم سليمان

أدوار من محافظة أسيوط ١٣٥

جمع وتدوين: أحمد توفيق

الشمس: أساطير قديمة وتقنيات جديدة ١٤٥

تأليف: فيليب برجر

ترجمة: أحمد هلال ياسين

من أساطير الإغريق (الملك أوديب - آجامنتون

وكليتيمنسترا) ١٥١

تأليف: روبرت جريفر

ترجمة: توفيق على منصور

أسطورة من فيثتنام

جنى جيل ، ثات فيين ١٥٧

برويها: برتر كلافيل

ترجمة: خليل كلفت

حكايات شعبية من جنوب إفريقيا ١٦١

تأليف: جيمس هوني

ترجمة: محمد كمال محمد

..... This Issue ◆ ١٧٠

محمد بهنسى

لوحات العدد

للفنانة: رباب نمر

فنانة تشكيلية مصرية، تخرجت في كلية الفنون الجميلة،
جامعة الإسكندرية (١٩٦٣)، حصلت على درجة الأستاذية في
الفنون من أكاديمية سان فرناندو، جامعة مدريد، إسبانيا
(١٩٧٧). عضو نقابة الفنون التشكيلية وعضو جماعة أتيليه
الفنانين والكتاب بالإسكندرية.

شاركت في عدد من المعارض الجماعية والتي مثلت مصر في
المحافل الدولية كما أقامت عدداً من المعارض الخاصة داخل
مصر في التصوير والرسم. منها: «معرض المرأة المصرية
والإبداع» - روما (١٩٩١)، و«معرض الفن المصري المعاصر
- روما (١٩٩٢)، و«قاعة أبيه» - الكويت (١٩٨٧)، وقاعة
الضاحية للفنون» - الكويت (٢٠٠٠)، و«قاعة إخناتون»،
(١٩٨٤)، (١٩٨٨)، «المعهد الثقافي الإيطالي» (١٩٩٤)،
«قاعة أتيليه الإسكندرية» (١٩٩٩)، «المعرض القومي العام»
(٢٠٠٠)، «أسود... أبيض... لون» (٢٠٠٥)، وأخيراً معرضها
بقاعة الزمالك للفن (١١ أبريل - ٣ مايو ٢٠٠٧) بالإضافة إلى
المقتنيات بمتحف العالم العربي (باريس)، متحف تيتوجراد
(يوغسلافيا)، فنانى العالم الإسلامى (الأردن).

السكرتارية الفنية

أحمد توفيق

شيماء موسى

هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية

أحمد بهي الدين أحمد

دعاء مصطفى كامل

على سيد على

مروان حماد أحمد

التنفيذ

سمير خليل

عصام إبراهيم

صورنا الغلاف

لوحة الغلاف الأمامي: ما شاء الله للفنانة رباب نمر

الغلاف الخلفي: من الفرق المشاركة في مهرجان الخيمة.



هذا العدد

فى دراسته «حفظ التراث» تخير المادى وحمايته (المآثورات الشعبية نموذجاً)» يطرح أحمد على مرسى عدداً من الأفكار «المصرية» حول قضية باتت تتمتع بأهمية كبرى على الصعيد العالمى، وهى قضية جمع التراث الثقافى غير المادى وصونه وحمايته وتوثيقه وحفظه، ومنع استغلاله ونهبه وتشويهه، وهى نفسها القضية التى كانت. ولا تزال - المجال الرئيسى للدول النامية طوال ربع قرن على الأقل، والذى عقدت من أجل مناقشته عشرات المؤتمرات والندوات وورش العمل، فتبينت صعوباته الجمة، مما دفع المنظمات العالمية كاليونسكو والوابو لاقتراح الأطر القانونية المناسبة لحماية المآثورات الشعبية. ويجيب مرسى عن السؤال المتعلق بكيفية تحقيق حماية فعالة لمآثوراتنا الشعبية؛ لما يمثله هذا من مردود اجتماعى وثقافى واقتصادى. ولعل أهم ما تتضمنه هذه الإجابة يتمثل فى الأفكار التى يطرحها مرسى حول الأرشيف الوطنى الذى يقوم على جمع مواد المآثورات الشعبية، وتوثيقها، وتصنيفها، وتكوين قاعدة بيانات علمية خاصة بها، وتدريب الكوادر المتخصصة، وبحث طرائق التعامل معها بوصفها موارد ثقافية واقتصادية، ومن ثم، يمثل أرشيف المآثورات الشعبية المؤسسة الوطنية التى بإمكانها العمل على تحقيق أهداف الحماية والصون على نحو علمى منظم ودقيق وفعال. كما يحدد الشروط اللازم توافرها لترسيخ مهام الأرشيف، ومنها: توفير الدعم البشرى والمادى، وإزالة العقبات التى تعيقه عن الأداء بصورة فعّالة، وتوفير الحماية القانونية الصادرة على الصعيدين المحلى والدولى. ونلحق بالدراسة نصاً كاملاً للاتفاقية الصادرة عن منظمة اليونسكو بشأن حماية التراث الثقافى غير المادى، بتاريخ ١٧ أكتوبر ٢٠٠٣.

وفى دراسته الممنونة بـ «الرمزية والزواج فى النوبة المصرية»، يقدم السيد حامد وصفاً دقيقاً للسلوك الرمزى الذى يُمارس فى حفلات الزواج فى مجتمعات قروية مصرية تقع شمال وشرق مدينة كوم أمبو التابعة لأسوان، والتى اشتهرت ببلاد النوبة الجديدة. أما المقصود بالنوبة الأصلية، فيتمثل فى القرى النوبية فى الإقليم النوبى الذى يقع جنوب مدينة أسوان إلى حدود السودان الشمالية. والمصريون النوبيون موزعون على ثلاث جماعات، هى: الفاديجا، والماتوكى (الكتوز)، وعرب العليقات. تتحدث الجماعة الأولى اللغة الفاديجية النوبية، والثانية اللغة الكثرية النوبية، والثالثة اللغة العربية. وقد أجرى هذا البحث الميدانى فى الفترة بين سبتمبر ١٩٦٥ ومنتصف مارس ١٩٦٧، بعد بناء السد العالى.

ثم يتتبع لخضر وصيف «أصالة المقطع اللغوى والعروضى فى إيقاع الشعر الملحون»، مستهلاً تأصيله بالحديث عن الأوزان فى الموشحات والأزجال، ثم يرصد آراء الدارسين الجزائريين فى موضوع الإيقاع فى

الشعر الملحون، مثل: عبدالله الركيبى، والتلى بن شيخ، والعريى دحو، ومصطفى حركات، حيث يناقش جهودهم فى قضايا الإيقاع الشعرى الملحون، ثم يقدم توصيف عينات مختلفة لقصائد الملحون الجزائرى، ويقوم بتقطيع بعض من نماذجها، ليؤكد أصالة المقطع فيها، مشيراً إلى أن مفهوم المقطع فى الإيقاع الشعرى يقابله مفهوم الأسباب والأوتاد فى عروض الخليل بن أحمد. ويؤكد فى النهاية أن ما بُذِل من جهد بعد الخليل لم يرق إلى المستوى المأمول بسبب جهل الكثير لما قصده الخليل، حيث لم يصلنا كتابان له: أحدهما فى الإيقاع والآخر فى الأنغام، وفيهما قصد الكشف عن نظام موسيقى القصائد المغناة.

وفى دراسته المعنونة بـ «بواكير الرواية والتراث الشعبى»، يعالج محمد سيد محمد عبد التواب إحدى القضايا المهمة المتصلة بموضوع نشأة الرواية العربية الحديثة، وهى قضية علاقة نشأة الرواية بالتراث الشعبى، حيث يعيد الباحث النظر فى بعض النماذج الروائية التى تم إقصاؤها من الدراسات النقدية التى تناولت نشأة الرواية العربية، بوصفها روايات للتسلية والترفيه؛ لأنها تحاكي الأدب الشعبى، وخاصة الحى والممارس والمعيش والفاعل، وهو أكثر الآداب قرباً لمحتوى شكل الجماعات، وفيه تجسيد للملامح أساسية غائرة من هويتها الممتدة والمتطورة، وكان ممكناً أن يؤدى التواصل معه - من خلال أشكاله ومحتواه - إلى إنجاز أشكال روائية عربية حقيقية.

وفى دراسته «التنوع المقامى والإيقاعى فى الألحان الشعبية لمدن القناة»، يوضح عصام ستاتى أنه تم التعامل مع الأغنية الشعبية بوصفها نصاً أدبياً شفهيّاً، دون التعامل معها بوصفها نصّاً لحنياً شفهيّاً أيضاً. وتعود هذه النظرة الأحادية إلى الاهتمام المبكر بالأغنية الشعبية من قِبل باحثى الأدب الشعبى، دون اهتمام دارسى الموسيقى بالجوانب اللحنية والإيقاعية من الأغنية الشعبية، مما حرمانا - ونحن نقرأ نصوص الأغنية الشعبية - من معرفة الكيفية التى كانت تفنى بها الأغاني الشعبية، ويؤكد ستاتى أنه بالرغم من بساطة اللحن الشعبى، فإنه يتمتع بثراء وتعدد فى المقامات اللحنية. كما يوضح الفرق بين التنوع الإيقاعى والتحول الإيقاعى، فالتنوع يعنى أن الأغاني الشعبية لا تغنى كلها من مقام واحد، بينما يعنى التحول أنه يتم الانتقال من المقام الأساسى إلى مقام آخر فى اللحن الواحد. وتتفى الدراسة بصفة عامة الاعتقاد بأن الأغاني الشعبية فى مدن القناة تفنى من مقام واحد هو مقام الراس، حيث يعود هذا الاعتقاد إلى الظن بأن آلة السمسسية ذات الأوتار الخمسة كانت تضبط على الدرجات الخمس الأولى من مقام الراس. بينما يثبت ستاتى - من خلال ما جمعه من ألحان ونصوص - توفر التنوعات المقامية والإيقاعية فى هذه الأغاني.

وفى دراسته المعنونة بـ «السيرة الهلالية وفن الموال»، يقدم خالد أبو الليل نماذج متعددة من رواية السيرة الهلالية بصيغة الموال، مشيراً إلى أن الهلالية لا تروى كاملة بالصيغة الموالية؛ وإنما استخدم الموال للتعبير عن بعض المواقف الإنسانية التى تتضمنها السيرة؛ كاللوعة، والحب، والهجر، والشكوى، والفرق، والألم، وهى المواقف التى يتميز فن الموال باستيعابها والتعبير عنها، بينما يصعب على الموال تصوير مشاهد الحرب. كما يرى أبو الليل أن أشكال الموال استخدمت فى رواية بعض قصص السيرة، مثل «عزيرة ويونس»، و«عامر ودواية» و«خليفة وسعدة»، حيث تمثل هذه القصص أرضاً خصبة للراوى؛ كى ينسج مواويله حولها. ويورد أبو الليل فى دراسته نصوصاً توضح الأنماط المتعددة للموال (الهلالي): الخمس، السداسى، السباعى، الثمانى. مؤكداً أن الموال فن قديم، لكنه يمثل - اتفاقاً مع الشاعر عبد الرحمن الأبندى - شكلاً مستحدثاً لرواية السيرة الهلالية.

وفى دراسته المعنونة بـ «التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية المصرية»، يحاول إبراهيم عبد الحافظ التعرف على الطريقة التى أجرى بها التشبيه بالطير فى الأمثال العربية القديمة والحكم القديمة والأمثال الشعبية المصرية، للوقوف على أهم ما تتميز به الأمثال الشعبية فى هذا الجانب. حيث يستنتج عبد الحافظ

من استقصائه أن التشبيه بالطير في الأمثال الشعبية يعد مجالاً أكثر خصباً منه في الأمثال العربية القديمة، بل إن فيه دلالات أكثر وضوحاً على بعض النماذج البشرية. فبينما جاء التشبيه بالطير في الأمثال القديمة جافاً، وعلى صيغة واحدة تقريباً، أو قالب واحد من قوالب التشبيه، يجد أنه جاء متعدد القوالب في الأمثال الشعبية. ثم يورد عبد الحافظ ملحقين بمجموعة من الأمثال التي تدور حول الطير. الأول: مجموعة الأمثال القصيدة المصروية بالطير. الثاني: الأمثال الشعبية المصروية بالطير.

وفي جولة الفنون الشعبية، يكتب الشاعر عبدالستار سليم رسالة الجزائر، حيث انعقدت فعاليات احتفالية ثقافية بعنوان «الخيمة قضاء للقيم السامية والعيش المشترك» في الفترة من ٢٦ أبريل إلى ٣ مايو ٢٠٠٧ في ساحة مقام الشهيد بالجزائر العاصمة. ومثل مصر وقد مكون من فرقة مطروح للفنون الشعبية، ومصطفى جاد، وحمد خالد شعيب، وعبدالستار سليم، وحسن أحمد حسين.

ويقدم عامر محمد الوراق وصفاً ميدانياً لاحتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء بمدينة مسطرد (محافظة القليوبية)، والتي تقام كل عام في ليلة الحادي والعشرين من شهر أغسطس. وفي رصد لمظاهر الاحتفالية، يؤكد الوراق على أنه لا اختلاف بين احتفاليات الموالد الإسلامية والموالد المسيحية إلا في القليل منها المرتبط بالمعقدة.

وتحت عنوان «العبادة والبشارية في مثلث حلايب»، تسرد سونيا ولي الدين وصفاً للتجربة الميدانية التي قامت بها بعثة مركز دراسات الفنون الشعبية إلى مثلث حلايب وشلاتين وأبو رماد عامي ١٩٩٨ و ٢٠٠٠. ويركز الوصف - بصفة خاصة - على زينة النساء والرجال وأدواتها في الشلاتين.

وفي ختام جولة هذا العدد يقابل حسن سرور الفنانة التشكيلية رباب نمر في حوار حول أثر البيئة على أعمالها وطريقتها الخاصة.

يحتوي باب مكتبة الفنون الشعبية على ثلاثة موضوعات: في الموضوع الأول يستكمل نبيل فرج سلسلة حلقات ذاكرة الفولكلور، حيث يطرح الحلقة الرابعة حول توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٧٨) الذي يشكل الأدب الشعبي عنصراً أساسياً في تكوينه، حيث تفتح وعيه عليه، وتأثر به أكثر من تأثره بقرآته في التراث العربي القديم والأدب الغربية. كما يشكل الأدب الشعبي ركناً قوياً في مشروعه الثقافي الذي ملأ حياتنا الأدبية والفنية بالإبداع الرفيع. ويختتم نبيل فرج موضوعه بإحدى مقالات الحكيم، يطرح فيه مفهومه حول الشعب والأدب.

الموضوع الثاني من موضوعات المكتبة، يقدم فيه جودة رفاعي عرضاً لـ «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة» تأليف إبراهيم أحمد شعلان، والتي صدر منها ستة أجزاء في أربعة آلاف صفحة تحمل ١٤٦٩٩ مثلاً، وتبقى ثمانية أجزاء لا تزال قيد النشر. ويشير رفاعي في مستهل عرضه إلى أن شعلان أقدم على هذا العمل الموسوعي الضخم وهو مرؤد برصيد من التجارب والخبرات البحثية التي اكتسبها من مشارب عدة على المستويين الميداني والأكاديمي.

آخر عروض المكتبة يقدمه ماجد كامل لـ «سيرة مار جرجس» تأليف سليم كتشنر، والذي صدر ضمن سلسلة «إبداعات التفرغ» بالجلس الأعلى للثقافة، وهو في الأصل مخطوطة معنونة بـ «مديح وأشعار سيدي الشهيد العظيم مار جرجس الملقب كوكب الصبح وما جرى معه من الملوك الكفرة»، وهو نص لسيرة شعبية كان المداحون يتناقلونه شفاهة حتى قام بجمعه شخص يدعى «كتشنر استاورو» (١٩١٢ - ١٩٨٩). ولكن سليم كتشنر لاحظ بعض النقص والتشوهد البادي في المخطوطة، فاقدم على استكمال جمعه من جديد من خلال حفظته من المداحين المنتشرين في أنحاء مركز دشنا بمحافظة قنا.

وفى باب النصوص الأدبية الشعبية، يحتوى هذا العدد على أربع مواد متنوعة تنتمى لمحافظةتي سوهاج وأسيوط. أولى مجموعة من الحكايات المرحمة معنونة بـ«مصاييب الشيخ مصاييب»، وهى مجموعة من النوادر المنسوبة إلى الشيخ مصاييب الجهينى، يبلغ عددها أربعة وعشرين نادرة جمعها علاء الدين رمضان السيد من عدد من الرواة معظمهم من جهيينة الغربية، وقرية الطليحات، ومركز طهطا بمحافظة سوهاج. الثانية، مجموعة جديدة من نصوص العديد (فن التسمية عند نساء الصعيد) جمعها وقدم شروحا محمد شحاتة على. والمادة الثالثة، ثلاث «حواديت من محافظة سوهاج» جمعها ودونها عبدالحكم سليمان من روائيين ينتميان إلى قرية الطويل، مركز ساقلته، محافظة سوهاج. أما المادة الرابعة، فتتمثل فى مجموعة أدوار يبلغ عددها ثلاثة وعشرين دوراً جمعها أحمد توفيق من الراوى عبدالنبي عبدالعظيم عبدالفتاح من قرية بنى زيد الأكراد، مركز الفتاح بمحافظة أسيوط.

أما النصوص الشعبية والأسطورية العالمية والإنسانية، فيتضمن هذا العدد أربعة موضوعات منها: الأول معنون بـ «الشمس: أساطير قديمة وتقنيات جديدة» تأليف الباحث والمؤرخ السويسرى فيليب بورجو، وترجمه من الإنجليزية إلى العربية أحمد هلال ياسين. ويدور الموضوع حول الدور المحورى الذى لعبته الشمس فى النسق الأسطورى لثقافات وحضارات متعددة (كالحضارة المصرية القديمة، وشعوب الأزيك، وجيثاروس بالأمازون، وبعض دول البلطيق كليتوانيا وأيسلندا القديمة، والحضارة اليونانية، والحضارة الإغريقية).

ويدور الموضوع الثانى حول أسطورتين من أساطير الإغريق. تأليف روبرت جريفرز، وترجمة: توفيق على منصور. وهما أسطورتا الملك أوديب وأجاممنون. أما الموضوع الثالث، فيدور حول نص أسطورة فيتنامية معنونة بـ «جنى جبل تان هيين» رواها: برنار كلاهيل، نقلها إلى العربية خليل كلفت.

أما الموضوع الأخير فيحتوى على أربع حكايات شعبية من جنوب أفريقيا كتبها جيمس هونى وترجمها من الإنجليزية إلى العربية محمد كمال محمد. وترجع معظم هذه الحكايات وغيرها إلى تراث «البوشمن» والقليل منها يعود إلى قبائل «الزولو».

التحرير



حفظ التراث الثقافى غير المادى وحمايته

(المآثورات الشعبية نموذجاً)

أحمد على مرسى

ثقافية، تسهم فى التنمية الاقتصادية للجماعة والمجتمع. وقد يثور هنا سؤال مشروع، وهو إلى أى حد يمكن الاستفادة من هذه المآثورات اقتصادياً مثلاً؟!

وقد تبدو الإجابة سهلة يسيرة، وهى كذلك بالفعل، بمعنى أنه يمكن الاستفادة من الأغاني والحكايات والموسيقى والحرف المآثورة وغيرها من أشكال المآثورات من أجل تحقيق تنمية اقتصادية للمجتمع. ولا يغيب عن الذهن أن كثيراً من الأعمال الفنية المحترمة التى لاقت رواجاً وانتشاراً وبقاءً على مستوى الثقافة الإنسانية كلها، لها أصولها فى الأغاني والحكايات والملحاح والسير والموسيقى والزقاصات التى أدامها مغنون وحكاويون ورقاصون مجهولون.

لكن هذا الأمر على بساطته يقتضى إجراءات عملية كثيرة ومعقدة، وأن يخضع لتخطيط علمى سليم، والحفاظ على مستوى معين من الجودة والإتقان والملاحظة، حتى لا يحدث ابتذال لهذه المآثورات أو تشويه لها فى شكل منتجات تفقد الأصالة، وتزرع نحو الانتشار الرخيص، مما يتعكس سلباً عليها وعلى الثقافة التى تعبر عنها.

وهنا يتبين أن نضع فى اعتبارنا أن التقنيات الحديثة مؤثرة بشكل ملحوظ وخطير على تطور التعبيرات الثقافية

تشكل المآثورات الشعبية أو التعبيرات الثقافية المآثورة (التقليدية) بالمعنى الواسع للمصطلح، الجانب الحى من التراث الثقافى للجماعة أو المجتمع، وهى تمثل ذاكرة الشعوب، التى تعد الأساس للإبداع الفنى الذى يثرى الحاضر، ويلهمه، والتى ترسخ المعارف والخبرات فى التاريخ الثقافى للمجتمع، ومن ثم يطمئن إلى ماضيه، فيعمل واثقاً من أجل مستقبله.

وهذه المآثورات تشكل فى الوقت ذاته قوة ثقافية مؤثرة، ودافعاً معنوياً ضرورياً، ومصدراً روحياً لا ينضب ولا يتوقف عطاؤه على مدار التاريخ الإنسانى.

وعلى ذلك، فإن الحفاظ على هذه التعبيرات الثقافية المآثورة هو خير وسيلة للحفاظ على هذا الجانب الثرى من ثقافة الفرد والجماعة أو المجتمع، والعكس أيضاً صحيح. فإذا ما غاب الإنسان - حامل هذه المآثورات - غاب معه إرث الماضى، وضاعت هويته. فالمسألة ثقافياً واجتماعياً، جدلية، وتتطلب منا العمل الجاد من أجل الحفاظ على ما يكسب الإنسان وجوده وهويته. وصون هذا الوجود وتلك الهوية، وبمعنى آخر، الحفاظ على بقاءه، واستمرار ثقافته.

هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن لهذه التعبيرات الثقافية المآثورة أن تكون أساساً لنهضة اجتماعية

بأصالتها وجودتها، مما يؤدي في النهاية إلى أن يهجرها أصحابها، وأن يتكروا لها، فتنسى أو تهمل، أو تضيع!!! ومن ثم، يفقد أصحابها على المستوى المادى ما يعيشون عليه، وعلى المستوى الاجتماعى والثقافى، نظماً وعبادات وتقاليد صاغت وظلت تصوغ حياتهم، وتشكل الأساس الذى تقوم عليه قيمهم، ويحدد أنماط سلوكهم، وتبنى عليه هويتهم.

وهكذا لا نظننا نغالى فى القول عندما نؤكد على أن الاهتمام بالمأثورات، كما تتجلى تعبيراتها المتنوعة والمتعددة، لا يأتى فقط من أهميتها الثقافية أو الاجتماعية أو الاقتصادية فحسب، بل إنه أيضاً ضرورة إنسانية عالمية، ذلك أن هذا سوف يسهم فى إثراء الثقافات العالمية المتنوعة ويصل بينها، ويعمل على ترسيخ أسس قوية من أجل سلام حقيقى لكل البشر، يقوم على التواصل الاجتماعى والثقافى، والتنمية المستدامة للجميع.

وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت موضوعات الملكية الفكرية، خاصة المتصلة بالموارد الوراثية والمعارف التقليدية وتعبيرات الفولكلور تمثل قضية حيوية لغالبية الدول النامية وشعوبها، باعتبارها المالك الأساسى لهذه الموارد والمعارف والتعبيرات. وعلى ذلك فهى - أى الدول والشعوب - صاحبة الحق فى التصرف فيها، بما يحفظ لها حقوقها من الاستغلال غير المشروع وأعمال القرصنة التى تتعرض لها بشكل متزايد، خاصة فى ضوء ما شهدته السنوات الأخيرة من تنامي أشكال هذا الاستغلال وتنوعه، نظراً للتقدم الهائل فى الأساليب والوسائل العلمية والتكنولوجية المعاصرة.

ولمنا فى هذا المقام نحتاج إلى تعريف بشكل بسيط بالمقصود بالملكية الفكرية التى يثور حولها نقاش كبير، وعلى مختلف الأصعدة الاقتصادية والثقافية والتكنولوجية وغيرها خلال العقدين الأخيرين.

إن الملكية الفكرية تعنى أو يقصد بها «كل الحقوق القانونية الناشئة عن نشاط أو جهد فكري يؤدي إلى ابتكار فى المجالات الصناعية والعلمية والأدبية والفنية، وتصدر للدول قوانين لحماية الملكية الفكرية لسببين أساسيين:

أولهما: إضفاء الطابع القانونى على الحقوق المعنوية والمالية للمبدعين والمبتكرين بما يضمن لهمؤلاء تمتعهم بثمار إبداعاتهم.

المأثورة. وهذا أيضاً لا بد من التنبيه إلى أن هذه التفتيات إذا كانت فى جانبها الإيجابى، بتأثير ثورة الاتصالات، تربط هذا الجانب المأثور من الثقافة، بما توجه إليه المجتمعات الإنسانية من عولمة، فإنها على الجانب الآخر يمكن أن تفقد هويتها وأصالتها، وتجعلها مجالاً للانتهاك والاستلاب وسوء الاستخدام. فالمولمة فى حقيقتها سلاح ذو حدين، فهى من ناحية قد ترفد الثقافات الوطنية بما يثريها، ويضيف إليها ويجدد ما فى نواصلها ومواجهتها مع الثقافات الأخرى... ولكنها من ناحية أخرى قد تكزن خطراً عليها، بفعل سيطرتها وهيمنتها التى تتجه إلى أن تكون غير محدودة. من هذا، تبدو أهمية هذا الجانب المأثور من الثقافة، فيما يحمله من أصالة وعراقة يشكلان فى واقع الأمر خط الدفاع القوي الذى يحفظ هذه الثقافة من الاندثار، ويصونها من الذوبان فى غيرها، ويجدد شبابها، ويعطيها طابعها المتميز المتطور، الذى يضمن لها البقاء والاستمرار والتأثير.

ولمنا لا نضيف جديداً هنا عندما نشير إلى ارتباط هذه التعبيرات الثقافية المأثورة بهيئتها التى نشأت فيها، وبمجتمعها الذى عاشت بين أفرادها، وأنها تأثرت بهما، وأثرت فيهما، وأنهما أعطياها وجودها، كما أعطتهما هى بدورها قيمة إنسانية، وتراثاً ثقافياً. وليس بعيداً عن أعيننا الآن ما نراه من تشويه للبيئة، وللتراث الثقافى الإنسانى بتأثير تلك الصناعات الجديدة، الكلفة الإنتاج والتوزيع، وما يصحبها من إعلان يروج لها، ويزين لفوائدها، أثر فى تحول اهتمامات الناس إلى الجوانب المادية للفعالية المبتعة، مما أدى إلى تلويث البيئة وتشويهها. ولم يقف الدلوث عند حدود البيئة فحسب، ولكنه يمتد ليلوث العقل والسمع والبصر أيضاً. ولنا فيما نظن فى حاجة إلى أن نشير إلى تأثير ذلك على جوانب التراث الثقافى المتعددة، فهى ليست بحاجة من هذا كله. كما أننا لنا فى حاجة إلى أن نضرب أمثلة على ذلك، وإنما يكفي أن نذكر مثلاً واحداً هنا لما تفعله السياحة غير المدروسة أو المخطط لها من تأثير - فى بعض المجتمعات - على البيئة تشويهاً وقبحاً، وعلى الثقافة رخصاً وإبذالاً.

وهنا لا يمكن لنا أن نخض الطرف عن تأثير ذلك - كمثال - على المدى المتوسط والبعيد، على الخصارة الاقتصادية والثقافية التى تنتج عن تدهور الموصفات الموروثة للمأثورات، وفقدانها قيمتها واحترامها المرتبطتين

وثانيهما : تشجيع الابتكار والنهوض به ودعمه ونشر نتائجه وتطبيقاته، بما يؤدي إلى تشجيع التجارة المشروعة تحت مظلة سياسية حكومية رشيدة تستعين بنظام الملكية الفكرية كأداة أساسية من أدوات تنفيذ خطط التنمية الثقافية والتكنولوجية والاقتصادية وغيرها .

ولعلنا نتوقف هنا لنشير إلى أن العالم الآن يشهد تطوراً هائلاً - علمياً وتقنياً - مما فتح الباب أمام موضوعات جديدة، ومجالات تخصص لم يكن العالم متنبهاً إليها، وأن هذا دفع إلى التفكير في البحث عن سبل لتوفير الحماية القانونية لهذه الموضوعات والمجالات الجديدة مثل البراءات والتكنولوجيا الحيوية وتطبيقاتها، والمؤشرات الجغرافية Geographical Indications، والتجارة الإلكترونية، والعلامات التجارية، والأداء السمعي، والبصري، وقواعد البيانات .. إلخ، وهي موضوعات ومجالات تهتم بها الدول المتقدمة في المقام الأول.

لقد طالبت الدول النامية - على سبيل المثال - بضرورة توفير الحماية لمأثوراتها الشعبية (فولكلورها ومعارفها التقليدية أو المأثورة) من خلال الجمع والتوثيق بهدف منع استغلالها دون مقابل.

وقد تبين من خلال المناقشات والاجتماعات والمؤتمرات التي تمت خلال ما يزيد على ربع قرن أن المشروعات ليست بالسهولة المتصورة، قياساً على عناصر أو موضوعات ثقافية أو علمية أخرى.

فالمأثورات الشعبية - على سبيل المثال - باعتبارها ميراثاً ثقافياً، وشكلاً من أشكال التعبير عن ثقافة شعب أو سكان إقليم معين، وشخصيته، تعد في حد ذاتها عائقاً أساسياً أمام توفير الحماية بشكلها التقليدي المعروف.

فليس هناك شخص بعينه يستطيع ادعاء ملكية المأثورات الشعبية على تعدد أشكالها وتعبيراتها ومظاهرها، ومن ثم يطلب الحماية لها، ذلك أنها - في الواقع - كما تشير وثائق المنظمات الدولية، مجموعة أنظمة من الحقوق المتوارثة Systems of Inherited Rights تخص مجتمعاً أو بيلة أو جماعة. ويعطى هذا أن هناك مصاعب سياسية وفنية كبرى تعترض تحديد المصنفات الفولكلورية، بكافة أشكالها Classified Inventory Repertoire بما تشمله من موسيقى ورقص وغناء وحكايات، وحرف، وصناعات، وأمثال،

ومعارف، وعادات.. إلخ، وبالتالي إدراجها ضمن «إطار» قانوني يسمح بفرض عقوبات محددة على من ينتهك ما يعتبر حقاً للغير.

هذه الصعوبات هي التي دفعت المنظمات العالمية كاليونسكو والوابو (المنظمة العالمية للملكية الفكرية) لعقد عشرات المؤتمرات المحلية والإقليمية والدولية، واقتراح الأطر القانونية المناسبة لحمايتها(*).

على أية حال إننا سنستخدم في هذه الورقة مصطلح المأثورات الشعبية. وهو المصطلح المعري العلمي الدقيق للدلالة على ما هو شائع الآن في المحافل الدولية من مصطلحات مثل «الفولكلور» أو «تعبيرات الفولكلور» و «المعارف المأثورة» (أو التقليدية؛ إذ إنه يضمها معاً) ونحن نعرف المأثورات الشعبية بأنها:

«الفنون والعادات والمعتقدات والمعارف الجمعية المأثورة التي عبر، ويعبر عنها، ومن خلالها الشعب عن نفسه عن طريق فرد أو مجموعة أفراد، وسواء استخدم الكلمة أو الحركة أو النغمة أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة أو ممارسة جماعية».

وقد أخذ المشرع المصري بما ورد في مشروع القانون النموذجي لحماية الفولكلور الذي وضعه اليونسكو مفضلاً بذلك المصطلح العلمي الغربي، وضمنه الفقرة (٧) من المادة (٣٨) من قانون حماية الملكية الفكرية، الذي ينص على أن:

الفولكلور الوطني: كل تعبير يمثل في عناصر متميزة تعكس التراث الشعبي التقليدي الذي نشأ أو استمر في جمهورية مصر العربية ويوجه خاص التعبيرات الآتية:

أ - التعبيرات الشفوية: مثل الحكايات والأحاديث والأغاني والأشعار الشعبية وغيرها من المأثورات.

ب - التعبيرات الموسيقية: مثل الأغاني الشعبية المصحوبة بموسيقى.

ج - التعبيرات الحركية: مثل الرقصات والمسرحيات والأشكال الفنية والطقوس.

(*) انظر: كتاب «جمهورية مصر العربية وحماية حقوق الملكية الفكرية» - وزارة الخارجية - القاهرة ١٩٩٩. وإمبر كذلك وثائق اجتماعات اللجنة الحكومية الدولية المعنية بالموارد التراثية وتعبيرات الفولكلور والمعارف التقليدية - منظمة الوابو.

د - التعبيرات الملموسة: مثل منتجات الفن الشعبي التشكيلي، ويوجه خاص الرسومات بالخطوط والألوان والحفر والنحت والخزف والطين والمنتجات المصنوعة من الخشب، أو ما يرد عليها من تطعيمات تشكيلية أو الموزاييك أو الممنعدن أو الجواهر والحفائيب المنسوجة يدوياً، وأشغال الإبرة والمنسوجات والسجاد والملبوسات، والآلات الموسيقية، والأشكال المعمارية.

والمأثورات الشعبية (تعبيرات الفولكلور والمعارف المأثورة التقليدية) تبدو أو تظهر في صور كثيرة يصعب الإحاطة بها في مثل هذه الحالة، إلا أنه يمكن القول إنها تظهر في طرق الحياة المختلفة التي يعبر عنها من خلال الشعر الشعبي والأغاني والموسيقى والأمثال والأقوال الشعبية المأثورة المتداولة شفاهياً، ومن خلال العادات والتقاليد والمعارف والطقوس والألعاب والحرب والصناعات والرقصات الشعبية، بالإضافة إلى العمارة وأساليب البناء التقليدية، وكذلك أساليب التداوي الشعبية، وغير ذلك مما يمكن تفصيله، وما هو معروف للمختصين في المأثورات الشعبية.

ومن الملاحظ أن هذا النوع من التراث الثقافي يتعرض منذ فترة ليست بالقصيرة لمجموعة من المخاطر التي تهددت، وتهدد، بقاءه واستمراره وقد تؤدي - وهي بسبيلها إلى ذلك بالفعل - إلى انقراضه وفنائه.

إن السؤال المطروح علينا اليوم هو كيفية تحقيق الحماية الفعالة لمأثوراتنا الشعبية والحفاظ عليها لما يمثله هذا اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً!!

ولعلنا نتفق جميعاً، على أن الإجابة عن هذا التساؤل تتضمن ما يلي:

أولاً: الاعتراف الحقيقي الذي يتطلب إجراءات عملية، علمية وقانونية، بأن المأثورات الشعبية - وفقاً لمفهومنا - تمثل جانباً غاية في الأهمية من تراثنا الثقافي. وإن هذا يقتضي بالضرورة العمل على زيادة الوعي بقيمتها الثقافية والاجتماعية والتاريخية والاقتصادية باستخدام كل الوسائل المتاحة، سواء عبر مناهج التعليم أو وسائل الاتصال المعاصرة أو غيرها.

ثانياً: أن ينشأ ويشكل جاد علمي وحقيقي الأرشيف الوطني الذي يقوم على جمع مواد المأثورات الشعبية

وتوثيقها وتصنيفها، وتكوين قاعدة بيانات علمية خاصة بها. وأن تتوفر للأرشيف الإمكانيات البشرية والمادية، وأن تزال من طريقه كل العقبات التي تعوقه عن أدائه لدوره البالغ الأهمية في هذا المجال.

وهنا فإن هذا الأرشيف، إلى جانب الجمع والصون والتوثيق، يجب عليه أن يقوم على تدريب الكوادر المتخصصة، سواء بشكل مركزي أو عن طريق مراكز تدريب محلية، وتوفير أفضل الوسائل لتوثيق وتصنيف هذه المأثورات وحمايتها، ونكر حمايتها.

ثالثاً: أن يتم وضع خطة علمية للتعريف بهذه المأثورات وصرورتها وأهميتها بالتنسيق مع أجهزة الشباب والتعليم المهني والفني لوضع خطط للتدريب والتعليم المستمر، وتنفيذها، وكذلك العمل على توفير الخبراء والفنيين في هذا المجال بهدف الحفاظ على تجليات هذه المأثورات وصرورها المتعددة، واستنهاضها وإعادة إنتاجها والعمل على وضع السياسات التي تهدف إلى استشارة وعي الأجيال بها وصونها وتمييزها مع المحافظة على مضمونها وجوهرها.

رابعاً: ضرورة توفير الدعم البشري والمادي للأرشيف؛ كي ينهض بمهمته في الحفاظ على مظاهر هذه المأثورات وتوثيقها، والعمل على إتاحتها للمبدعين وغيرهم، والحفاظ على الحقوق المادية والمعنوية لأصحابها.

خامساً: ضرورة توفير الحماية القانونية على الصعيدين المحلي والدولي لهذه المأثورات، وهذا لا بد أن نذكر جهوداً أو محاولات دولية للتوصل إلى آلية قانونية تكفل هذه الحماية لكنها مازالت في طور المحاولات، ومازالت عاجزة عن كفاية الحماية للدولية المناسبة، بما يتناسب مع أهمية هذه المأثورات وخطورة ما يتعرض له.

ولأسف مازالت التشريعات الوطنية الخاصة بحماية المأثورات الشعبية (تعبيرات الفولكلور والمعارف المأثورة) وصونها غير كاملة أو عامة، لا تفيد كثيراً إذا استدعى الأمر استخدامها أو الرجوع إليها.

وإن يتحقق هذا بالضرورة دون العمل على اتخاذ تدابير فعالة على المستويين المحلي والعالمي من أجل حماية وصون هذه المأثورات، وهو ما تعمل المنظمات الدولية، كالمنظمة العالمية للملكية الفكرية ومنظمة اليونسكو كما سبق

أن ذكرنا، جاهدة من أجل الوصول إلى أن يكون هذا واقعاً يحترمه الجميع، لأن في ذلك خير للجميع، استناداً إلى:

١ - أن هذه المأثورات، ثقافياً، هي جزء من التراث الثقافي للإنسانية جمعاء، سواء على الصعيد المحلي أو على الصعيد العالمي، وأنها تدعم الذاتية الثقافية للشعوب، وتؤكد التنوع الثقافي الذي يقرى الثقافة الإنسانية، ويدعم حقوق الإنسان.

٢ - أن هذه المأثورات، اجتماعياً، يمكن - وهي كذلك بالفعل - أن تكون وسيلة للتقارب بين مختلف الفئات الاجتماعية داخل المجتمع الواحد، وكذلك بين مختلف الشعوب.

٣ - أن هذه المأثورات، اقتصادياً، كانت - وستظل - مورداً اقتصادياً مهماً لأصحابها، أفراداً، وجماعات، وشعوباً، وأنها مهددة بفعل عوامل كثيرة بالاندثار والتهميش والاندثار.

٤ - أن إضفاء الحماية القانونية على الحقوق الاقتصادية والمعنوية (الثقافية والاجتماعية) لمبدعي ومؤدى هذه المأثورات، أمر ضروري من أجل تمكين الأفراد والجماعات من الاستفادة من ثمار إبداعهم وأدائهم.

٥ - أن هذه الحماية ستشجع الإبداع، وتحافظ على الأداء المتميز، وتضمن الاستمرار والتطوير والتداول لهذه المأثورات؛ مما يسهم في تحقيق التنمية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لأصحاب هذه المأثورات.

والحقيقة التي ينبغي أن تكون واضحة تماماً، أن مسئولية حماية المأثورات الشعبية لما لها من قيمة اقتصادية وثقافية وتاريخية واجتماعية تتطلب تضافر الجهود على المستوى الوطني عن طريق العمل المشترك بين الأرشيف والوزارات المعنية، والقائمين على برامج التعليم والثقافة والإعلام وبرامج التدريب والتنمية الخاصة بالصناعات والحرف الشعبية وغيرهم من المشغولين بالمأثورات الشعبية، سواء أكانوا أفراداً أم جماعات.

وفي النهاية، فإننا نرى - مرة أخرى - أن الأرشيف الوطني للمأثورات الشعبية يمكن أن يكون هو المحور والمنطلق لكل هذا عندما يدعم بالخبرات العلمية الضرورية، وعندما تتوفر له الإمكانيات المادية اللازمة.

وهنا ينبغي أن نؤكد على أمور عدة ينبغي أن تكون واضحة تماماً ونحن نتحدث عن الأرشيف.

أولها: أن القوائم والتسجيلات وقواعد البيانات ليست هي السبيل الوحيد لحماية هذه المأثورات بأشكالها المتعددة على الصعيدين المعنوي والمادي.

وثانيها: ذلك أن هذا يمثل جانباً واحداً من جوانب الحماية. هذه الحماية الدفاعية أو السلبية التي تتمثل في توثيق المأثورات عن طريق قواعد البيانات لا تغني في الحقيقة عن الحماية الإيجابية التي تتمثل في إيجاد نظام حماية فريد Suigeneris System يتضمن اقتسام الموائد والفوائد الناتجة عن الاستغلال المشروع لتلك المأثورات، سواء كانت مما يدخل تحت مصطلح تعبيرات الفولكلور أو المعارف المأثورة (التقليدية) كما ينبغي أن يكون واضحاً.

أولاً: إننا عندما ندعو إلى حماية المأثورات الشعبية (المعارف المأثورة «التقليدية»، وتعبيرات الفولكلور) لا ندعو إلى تجميدها أو منع الآخرين من الاستفادة منها، بل لعل العكس هو الصحيح، إننا نريد أن يستفيد منها كل إنسان وأن تمتد إليها يد التطوير التي تناسب الحاجات الإنسانية الجديدة في الحاضر، والتي تستجد في المستقبل دون إهدار لحق الفرد أو الجماعة صاحبة الابتكار والحفاظ على هذه المعارف والتقاليد ونظما من جيل إلى جيل.

ثانياً: إننا عندما نعطي أصحاب هذه المعارف والتعبيرات حقوقهم إنما نسهم، في الوقت ذاته، في استمرار إبداعهم، ومعارفهم، وتعبيراتهم، ورفع مستواهم فكرياً ومادياً، وتعميق إدراكهم لإنسانيتهم ودرهم الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

ثالثاً: إننا عندما نؤكد على ضرورة الحماية بشكلها الدفاعي والإيجابي وأهميتها في منع الانتهااب وسوء الاستغلال، إنما نؤكد في الوقت ذاته على المنع والنقليل من احتمالات صدام الثقافات، وشعور بعضها بالظلم والقهر تجاه بعضها الآخر. كما أننا نسهم في الوقت ذاته في تأكيد احترام الآخر المختلف، لا نفويه واستغلاله... وهو في تقديرنا أمر يستحق أن نبذل فيه جهداً وقتاً.

رابعاً: إنه دون هذه الحماية الإيجابية، وهي الحماية التي نفتقدها الآليات الحالية للملكية الفكرية سوف يكون من

السهل استمرار أعمال القرصنة والاستغلال غير المشروع... إلخ وبذلك لن يصبح لأصحاب هذه المأثورات أية حقوق، سواء مادية أو معنوية.

خامساً: إن الأمر فيما يتصل بحماية المأثورات الشعبية، أو تعبيرات الفولكلور والمعارف المأثورة (التقليدية) لا يقتصر فقط على الحصول على منافع مادية أو عوائد اقتصادية؛ ذلك أننا نرى أن الأمر أكبر من ذلك بكثير، وأن الحفاظ على الثراء والتنوع الثقافي للجماعات أو للشعوب أهم كثيراً من التركيز على تلك المنافع والفوائد الاقتصادية.

سادساً: إن الحماية الإيجابية لتعابير الفولكلور والمعارف المأثورة ترتب بالضرورة حقوقاً أخلاقية، تتضمن الإعلان عن المصدر والمكان والجماعة صاحبة تعبيرات الفولكلور أو المعارف، وتجرم الاستخدام غير المشروع والإساءة إلى أصحابها.

وفي النهاية، فإنه من الضروري أن توضع الأمور التالية في الاعتبار:

١ - إعداد Tool Kits لمبدعي تعبيرات الفولكلور وأصحاب المعارف المأثورة؛ بهدف بناء قدراتهم باعتبارهم يعد إجراءً عملياً يسهم في تنمية وتعميق إدراك أصحاب هذه المأثورات بأهمية توثيق تعبيراتهم ومعارفهم ومنع استغلالها غير المشروع، وأن ذلك لا بد أن يتم بالتشاور معهم.

٢ - إن الطبيعة المتغيرة والمتطورة لهذه المأثورات تفرض أن يتكيف النظام الفردي الذي ندعو إليه معها، وأنه لا بد من أن يكون هناك رؤية شاملة للحماية إذ لا تصلح التجزئة هنا، لملائمة بعض الأجزاء لبعض آليات الملكية

الفكرية في حين أن أجزاء أخرى لا تقل أهمية لا تتلائم مع هذه الآليات.

٣ - إننا نلح، وبسنسمر في الإلحاح، على ضرورة إعداد وثيقة حول العناصر الممكنة للتوصل إلى إطار دولي لحماية أشكال التعبير الفولكلوري، والمعارف المأثورة. ونبهنا، ومازلنا ننبه، إلى أن وسائل الحماية ينبغي أن تكون ذات طابع دولي، أي تعكسها اتفاقية دولية.

٤ - إننا نؤكد على حاجتنا إلى تحديد دقيق للمصطلحات العالمية والوطنية، وإننا يمكننا التغلب على صعوبات ذلك الأمر عن طريق إعداد قوائم شاملة مفتوحة لأشكال التعبير الفولكلوري والمعارف المأثورة (التقليدية) بصرف النظر عن الاتفاق على هذا المصطلح أو ذاك، وأن تحدد القوانين الوطنية وملحقاتها الأشكال والتعابير المطلوبة حمايتها، وفقاً لمعايير دولية محددة وواضحة ومتفق عليها.

٥ - إن الحديث عن قوانين نموذجية أو قواعد إرشادية لا يفيد كثيراً فيما نحن بصدده، وإنما ينبغي أن نكون واضحين وصرحاء مع أنفسنا بالتأكيد على ضرورة إيجاد نظام لهذا الأمر.

٦ - إن عدم التوصل إلى صك دولي ملزم لحماية الموضوعات المطروحة، من شأنه أن يفتح الباب على مصراعيه أمام المشرع الوطني لوضع قواعد بالغة الشدة على صعيد الحماية في غيبة معايير دولية يمكن الرجوع إليها لتقييم هذه القواعد. ومن ثم، فإن هناك مصلحة مشتركة للجميع في إنجاز هذا الصك الدولي الذي نطمح إليه، ليكون إطاراً مرجعياً للجميع.

منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة

(اليونسكو)

اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي

باريس، ١٧ أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٣

متجدد في ما بين الجماعات، فإنهما شأنهما شأن ظواهر التعصب، تعرضان التراث الثقافي غير المادي لأخطار التدهور والزوال والتدمير، ولا سيما بسبب الافتقار إلى الموارد اللازمة لصون هذا التراث.

وإدراكاً منه للضرورة العالمية النطاق والناشغل المشترك في ما يتعلق بصون التراث الثقافي غير المادي للبشرية.

وإذ يعترف بشأن الجماعات، وخاصة جماعات السكان الأصليين، والمجموعات، وأحياناً الأفراد، يضطلعون بدور مهم في إنقاذ التراث الثقافي غير المادي والمحافظة عليه وصيانه وإيداعه من جديد، ومن ثم يسهمون في إثراء التنوع الثقافي والإبداع البشري.

ويلاحظ الجهود الواسعة النطاق التي بذلتها اليونسكو لإعداد وثائق تقنية من أجل حماية التراث الثقافي، لا سيما اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي لعام ١٩٧٢.

ويلاحظ أيضاً أنه لا يوجد إلى الآن أي صك متعدد الأطراف ذي طابع ملزم يستهدف صون التراث الثقافي غير المادي.

ونظراً لأن الاتفاقات والتوصيات والقرارات الدولية القائمة بشأن التراث الثقافي والطبيعي ينبغي إثرائها

اتفاقية بشأن صون التراث الثقافي غير المادي

إن المؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة، المشار إليها في ما يلي باسم «اليونسكو»، المنعقد في باريس من ٢٩ سبتمبر/أيلول إلى ١٧ أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٣، في دورته الثانية والثلاثين.

إذ يشير إلى الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، لا سيما الإعلان العالمي لحقوق الإنسان لعام ١٩٤٨، والعهد الدولي الخاص بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لعام ١٩٦٦، والعهد الدولي الخاص بالحقوق المدنية والسياسية لعام ١٩٦٦.

وبالنظر إلى أهمية التراث الثقافي غير المادي بوصفه بوقنة للتنوع الثقافي وعاملاً يضمن التنمية المستدامة، وفقاً لما أكدته توصية اليونسكو بشأن صون الثقافة التقليدية والفولكلور لعام ١٩٨٩، وإعلان اليونسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي لعام ٢٠٠١، وإعلان اسطنبول لعام ٢٠٠٢، المعتمد في اجتماع المائدة المستديرة الثالث لوزراء الثقافة.

وبالنظر إلى الترابط الحميم بين التراث الثقافي غير المادي والتراث المادي الثقافي والطبيعي.

وإذ يلاحظ أن عمليتي العولمة والتحول الاجتماعي، إلى جانب ما توفرانه من ظروف مساعدة على إقامة حوار

واستكمالها على نحو فعال بأحكام جديدة تتعلق بالتراث الثقافي غير المادى.

ونظراً لضرورة تعزيز الوعي، وخاصةً بين الأجيال الناشئة، بأهمية التراث الثقافي غير المادى وأهمية حمايته.

وإذ يرى أنه ينبغي للمجتمع الدولى أن يسهم مع الدول الأطراف فى هذه الاتفاقية فى صون هذا التراث بروح من التعاون والمساعدة المتبادلة.

ويذكر ببرامج اليونسكو الخاصة بالتراث الثقافى غير المادى، لا سيما إعلان روائع التراث الشفهى وغير المادى للبشرية.

ونظراً للدور القيم للغاية الذى يؤديه التراث غير المادى فى التقارب والتبادل والتفاهم بين البشر.

يعتمد هذه الاتفاقية فى هذا اليوم السابع عشر من شهر أكتوبر/تشرين الأول عام ٢٠٠٣.

أولاً- أحكام عامة

المادة ١ - أهداف الاتفاقية:

تسعى هذه الاتفاقية إلى تحقيق الأهداف التالية:

(أ) صون التراث الثقافى غير المادى.

(ب) احترام التراث الثقافى غير المادى للجماعات والمجموعات المعنية ولأفراد المعنيين.

(ج) التوعية على الصعيد المحلى والوطنى والدولى بأهمية التراث الثقافى غير المادى وأهمية التقدير المتبادل لهذا التراث.

(د) التعاون الدولى والمساعدة الدولية.

المادة ٢ - التعاريف:

لأغراض هذه الاتفاقية:

١ - يقصد بعبارة «التراث الثقافى غير المادى، الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات - وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية - التى تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحياناً الأفراد، جزءاً من تراثهم الثقافى». وهذا التراث الثقافى غير المادى المتوارث جيلاً عن جيل، تبذره الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع

بيلتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمى لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافى والقدرة الإبداعية البشرية. ولا يؤخذ فى الحسبان لأغراض هذه الاتفاقية سوى التراث الثقافى غير المادى الذى يتفق مع الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، ومع مقتضيات الاحترام المتبادل بين الجماعات والمجموعات والأفراد والتنمية المستدامة.

٢ - وعلى ضوء التعريف الوارد فى الفقرة (١) أعلاه يتجلى «التراث الثقافى غير المادى، بصفة خاصة فى المجالات التالية:

(أ) التقاليد وأشكال التعبير الشفهى، بما فى ذلك اللغة كوسيلة للتعبير عن التراث الثقافى غير المادى.

(ب) فنون وتقاليد أداء العروض.

(ج) الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.

(د) المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.

(هـ) المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

٣ - ويقصد بكلمة «الصون، التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافى غير المادى، بما فى ذلك تحديد هذا التراث وتوثيقه وإجراء البحوث بشأنه والمحافظة عليه وحمايته وتعزيزه وإبرازه ونقله، لاسيما عن طريق التعليم النظامى وغير النظامى، وإحياء مختلف جوانب هذا التراث.

٤ - ويقصد بعبارة «الدول الأطراف» الدول الملتزمة بهذه الاتفاقية والتى تسرى فيما بينها أحكامها.

٥ - وتطبق أحكام هذه الاتفاقية مع ما يلزم من تعديل على الأقاليم المشار إليها فى المادة ٣٣ والتى تصبح أطرافاً فيها، طبقاً للشروط المحددة فى المادة المذكورة. وفى هذه الحالة، فإن عبارة «الدول الأطراف» تنطبق أيضاً على هذه الأقاليم.

المادة ٣ - العلاقة مع الصكوك الدولية الأخرى:

لا يجوز تفسير أى حكم فى هذه الاتفاقية على أنه:

(أ) يعدل أو يوسع أو يخفّض مستوى حماية الممتلكات المعلنه تراثاً ثقافياً فى إطار الاتفاقية الخاصة بحماية التراث العالمى الثقافى والطبيعى لعام ١٩٧٢، والتى يرتبط بها عنصر من التراث الثقافى غير المادى ارتباطاً مباشراً؛ أو

(ب) يؤثر على الحقوق والواجبات المترتبة على الدول الأطراف بموجب أية وثيقة دولية تكون هذه الدول أطرافاً فيها وتنطبق بحقوق الملكية الفكرية، أو باستخدام الموارد البيولوجية أو الأيكولوجية.

ثانياً - أجهزة الاتفاقية

المادة ٤ - الجمعية العامة للدول الأطراف:

١ - تنشأ جمعية عامة للدول الأطراف، تسمى فيما يلي «الجمعية العامة». والجمعية العامة هي الهيئة العليا لهذه الاتفاقية.

٢ - تجتمع الجمعية العامة في دورة عادية مرة كل سنتين. ويمكنها أن تجتمع في دورة استثنائية إذا ما قررت هي ذلك، أو إذا تلقت طلباً لهذه الغاية من اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافي غير المادي أو من ثلث الدول الأطراف على الأقل.

٣ - تعتمد الجمعية العامة نظامها الداخلي.

المادة ٥ - اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافي غير المادي:

١ - تنشأ في إطار اليونسكو لجنة دولية حكومية لصون التراث الثقافي غير المادي تسمى فيما يلي «اللجنة». وتتألف هذه اللجنة من ممثلي ١٨ دولة طرفاً تنتخبها الدول الأطراف، مجتمعة في الجمعية العامة، وذلك حالما تدخل هذه الاتفاقية حيز التنفيذ طبقاً للمادة ٣٤.

٢ - يرفع عدد الدول الأعضاء في اللجنة إلى ٢٤ دولة عندما يصبح عدد الدول الأطراف في الاتفاقية ٥٠ دولة.

المادة ٦ - انتخاب الدول الأعضاء في اللجنة ومدة العضوية:

١ - ينبغي أن يفي انتخاب الدول الأعضاء في اللجنة بمبدأي التوزيع الجغرافي العادل والتناوب المنصف.

٢ - تقوم الدول الأطراف في الاتفاقية، مجتمعة في الجمعية العامة، بانتخاب الدول الأعضاء في اللجنة لمدة أربع سنوات.

٣ - غير أن مدة عضوية نصف الدول الأعضاء في اللجنة المنتخبة عند حدوث الانتخاب الأول، تحدد لمسنتين

فقط، ويجرى تعيين هذه الدول عن طريق سحب أسمائها بالقرعة لدى إجراء هذا الانتخاب الأول.

٤ - وتقوم الجمعية العامة مرة كل سنتين بتجديد نصف الدول الأعضاء في اللجنة.

٥ - وتنتخب الجمعية العامة أيضاً العدد اللازم من الدول الأعضاء في اللجنة لشغل المقاعد الشاغرة.

٦ - ولا يجوز انتخاب دولة ما في عضوية اللجنة لفترتين متعاقبتين.

٧ - تختار الدول الأعضاء لتمثيلها في اللجنة أشخاصاً مؤهلين في مختلف ميادين التراث الثقافي غير المادي.

المادة ٧ - مهام اللجنة:

دون الإخلال بالمهام الأخرى المسندة إلى اللجنة بموجب هذه الاتفاقية، تقوم اللجنة بالمهام التالية:

(أ) الترويج لأهداف الاتفاقية وتشجيع وضمان متابعة تنفيذها.

(ب) إبداء المشورة بشأن أفضل الممارسات وصياغة توصيات بشأن التدابير الرامية إلى صون التراث الثقافي غير المادي.

(ج) إعداد مشروع لاستخدام موارد الصندوق، وعرضه على الجمعية العامة لإقراره وفقاً للمادة ٢٥.

(د) تقصي السبل الكفيلة بزيادة موارد الصندوق واتخاذ التدابير اللازمة لهذا الغرض، وفقاً للمادة ٢٥.

(هـ) إعداد توجيهات تنفيذية بشأن تطبيق الاتفاقية وعرضها على الجمعية العامة للموافقة عليها.

(و) القيام، وفقاً للمادة ٢٩، بفحص تقارير الدول الأطراف، وإعداد خلاصة لها من أجل الجمعية العامة.

(ز) دراسة الطلبات التي تقدمها الدول الأطراف، والبت في الأمور التالية، طبقاً لمعايير الاختيار الموضوعية التي تضعها اللجنة وتوافق عليها الجمعية العامة:

١ - الإدراج في القوائم والاقتراحات المشار إليها في المواد ١٦، ١٧، ١٨.

٢ - منح المساعدة الدولية وفقاً لأحكام المادة ٢٢.

المادة ٨ - أساليب عمل اللجنة:

- ١- تكون اللجنة مسؤولة أمام الجمعية العامة، وتحيطها علماً بكل أنشطتها وقراراتها.
- ٢- تعتمد اللجنة نظامها الداخلي بأغلبية ثلثي أعضائها.
- ٣- يحق للجنة أن تنشئ، على أساس مؤقت، الأجهزة الاستشارية الخاصة التي تراها لازمة لأداء مهامها.
- ٤- يحق للجنة أن تدعو إلى اجتماعاتها أية هيئة عامة أو خاصة، وكذلك أى شخص طبيعي، ممن ثبتت كفاءتهم في مختلف ميادين التراث الثقافي غير المادى، لاستشارتهم في مسائل معينة.

المادة ٩ - اعتماد المنظمات الاستشارية:

- ١- تقترح اللجنة على الجمعية العامة اعتماد منظمات غير حكومية، ثبتت كفاءتها، في ميدان التراث الثقافي غير المادى. وتكلف هذه المنظمات بمهام استشارية لدى اللجنة.
- ٢- تقترح اللجنة على الجمعية العامة أيضاً معايير وطرائق هذا الاعتماد.

المادة ١٠ - الأمانة:

- ١- تقدم أمانة اليونسكو مساعدتها للجنة.
- ٢- تعد الأمانة الوثائق الخاصة بالجمعية العامة واللجنة، كما تعد مشروع جدول أعمال اجتماعاتها، وتكفل تنفيذ قراراتها.

ثالثاً - صون التراث الثقافي غير المادى على الصعيد الوطنى

المادة ١١ - دور الدول الأطراف:

تقوم كل دولة طرف بما يلى:

- (أ) اتخاذ التدابير اللازمة لضمان صون التراث الثقافي غير المادى الموجود في أراضيها.
- (ب) القيام، في إطار تدابير الصون المذكورة في الفقرة ٣ من المادة ٢، بتحديد وتعريف مختلف عناصر التراث الثقافي غير المادى الموجود في أراضيها، بمشاركة الجماعات والمجموعات والمنظمات غير الحكومية ذات الصلة.

المادة ١٢ - قوائم الحصر:

- ١- من أجل ضمان تحديد التراث الثقافي غير المادى بقصد صونه، تقوم كل دولة طرف بوضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافي غير المادى الموجود في أراضيها. ويجرى استيفاء هذه القوائم بانتظام.
- ٢- وتقوم كل دولة طرف، لدى تقديم تقريرها الدورى إلى اللجنة وفقاً لأحكام المادة ٢٩، بتوفير المعلومات المناسبة بشأن هذه القوائم.

المادة ١٣ - تدابير الصون الأخرى:

- من أجل ضمان صون التراث الثقافي غير المادى الموجود في أراضيها وتمثينه وإحيائه، تسعى كل دولة طرف إلى القيام بما يلى:
- (أ) اعتماد سياسة عامة تستهدف إبراز الدور الذى يؤديه التراث الثقافي غير المادى في المجتمع وإدماج صون هذا التراث في البرامج التخطيطية.
 - (ب) تعيين أو إنشاء جهاز أو أكثر مختص بصون التراث الثقافي غير المادى الموجود في أراضيها.
 - (ج) تشجيع إجراء دراسات علمية وتقنية وفنية، وكذلك منهجيات البحث من أجل الصون الفعال للتراث الثقافي غير المادى، ولاسيما التراث الثقافي غير المادى المعرض للخطر.
 - (د) اعتماد التدابير القانونية والتقنية والإدارية والمالية المناسبة من أجل ما يلى:

(١) تيسير إنشاء أو تعزيز مؤسسات التدريب على إدارة التراث الثقافي غير المادى، وتيسير نقل هذا التراث من خلال المتاحف والمؤسسات المعدة لعرضه أو للتعبير عنه.

(٢) ضمان الانتفاع بالتراث الثقافي غير المادى مع احترام الممارسات العرفية التى تحكم الانتفاع بجوانب محددة من هذا التراث.

(٣) إنشاء مؤسسات مختصة بتوثيق التراث الثقافي غير المادى وتسهيل الاستفادة منها.

المادة ١٤ - التثقيف والتوعية وتعزيز القدرات:

تسعى الدول الأطراف بكافة الوسائل المتاحة إلى ما يلى:

(أ) العمل من أجل ضمان الاعتراف بالتراث الثقافي غير المادى واحترامه والنهوض به فى المجتمع، لاسيما عن طريق القيام بما يلى:

١ - برامج تثقيفية للتوعية ونشر المعلومات موجّهة للجمهور، وخاصة للشباب.

٢ - برامج تعليمية وتدريبية محددة فى إطار الجماعات والمجموعات المعنية.

٣ - أنشطة لتعزيز القدرات فى مجال صون التراث الثقافى غير المادى، ولاسيما فى مجال الإدارة والبحث العلمى.

٤ - استخدام وسائل غير نظامية لنقل المعارف.

(ب) إعلام الجمهور باستمرار بالأخطار التى تتهدد هذا التراث وبالأنشطة التى تتخذ تطبيقاً لهذه الاتفاقية.

(ج) تعزيز أنشطة التثقيف من أجل حماية الأماكن الطبيعية وأماكن الذاكرة التى يعتبر وجودها ضرورياً للتعبير عن التراث الثقافى غير المادى.

المادة ١٥ - مشاركة الجماعات والمجموعات والأفراد:

تسعى كل دولة طرف، فى إطار أنشطتها الرامية إلى حماية التراث الثقافى غير المادى، إلى ضمان أوسع مشاركة ممكنة للجماعات، والمجموعات، وأحياناً للأفراد، الذين يبدعون هذا التراث ويحافظون عليه وينقلونه، وضمان إشراكهم بنشاط فى إدارته.

رابعاً - صون التراث الثقافى غير المادى على الصعيد الدولى

المادة ١٦ - القائمة التمثيلية للتراث الثقافى غير المادى للبشرية:

١ - من أجل إبراز التراث الثقافى غير المادى على نحو أفضل للبيان، والتوعية بأهميته، وتشجيع الحوار فى ظل احترام التنوع الثقافى، تقوم اللجنة، بناء على اقتراح الدول الأطراف، بإعداد واستيفاء ونشر قائمة تمثيلية للتراث الثقافى غير المادى للبشرية.

٢ - تضع اللجنة المعايير التى تحكم إعداد واستيفاء ونشر هذه القائمة التمثيلية، وتعرضها على الجمعية العامة لإقرارها.

المادة ١٧ - قائمة التراث الثقافى غير المادى الذى يحتاج إلى صون عاجل:

١ - من أجل اتخاذ تدابير الصون المناسبة تقوم اللجنة بوضع واستيفاء ونشر قائمة التراث الثقافى غير المادى الذى يحتاج إلى صون عاجل، وتدرج التراث المعنى فى هذه القائمة بناء على طلب الدولة الطرف المعنية.

٢ - تقوم اللجنة بصياغة المعايير التى تحكم إعداد واستيفاء ونشر هذه القائمة، وتعرضها على الجمعية العامة لإقرارها.

٣ - ويجوز للجنة فى حالات الضرورة القصوى - التى تحدد وفقاً لمعايير موضوعية تقرها الجمعية العامة بناء على اقتراح اللجنة - أن تدرج فى القائمة المذكورة فى الفقرة ١، بالتشاور مع الدول المعنية، عناصراً من التراث المعنى.

المادة ١٨ - البرامج والأنشطة الخاصة بصون التراث الثقافى غير المادى:

١ - بناءً على الاقتراحات التى تقدمها الدول الأطراف، ووفقاً للمعايير التى تحددها اللجنة وتقرها الجمعية العامة، تقوم اللجنة بصفة دورية باختيار وتعزيز البرامج والمشروعات والأنشطة ذات الطابع الوطنى ودون الإقليمى والإقليمى المعنية بصون التراث التى ترى أنها تعكس على الوجه الأفضل مبادئ وأهداف هذه الاتفاقية، مراعية فى ذلك الاحتياجات الخاصة للبلدان النامية.

٢ - ولهذه الغاية تتلقى اللجنة طلبات المساعدة الدولية التى تقدمها الدول الأطراف من أجل إعداد هذه الاقتراحات، وتفحص هذه الطلبات وتوافق عليها.

٣ - وتواكب اللجنة تنفيذ هذه البرامج والمشروعات والأنشطة بنشر أفضل الممارسات وفقاً للطرائق والوسائل التى تحددها.

خامساً - التعاون الدولي والمساعدة الدولية

المادة ١٩ - التعاون:

- ١ - لأغراض هذه الاتفاقية، يشمل التعاون الدولي بصفة خاصة تبادل المعلومات والخبرات والقيام بمبادرات مشتركة، وإنشاء آلية لمساعدة الدول الأطراف في جهودها الرامية إلى صون التراث الثقافي غير المادى.
- ٢ - تعترف الدول الأطراف، دون الإخلال بأحكام نشرعاتها الوطنية وقانونها وممارساتها العرفية، بأن صون التراث الثقافي غير المادى يخدم المصلحة العامة للبشرية، وتتعهد لهذه الغاية بأن تتعاون على المستوى الثنائي ودون الإقليمى والإقليمى والدولى.

المادة ٢٠ - أهداف المساعدة الدولية:

- يجوز منح المساعدة الدولية للأهداف التالية:
- (أ) صون التراث المدرج فى قائمة التراث الثقافى غير المادى الذى يحتاج إلى صون عاجل.
 - (ب) إعداد قوائم حصر فى السياق المقصود فى المادتين ١١ و١٢.
 - (ج) دعم البرامج والمشروعات والأنشطة التى تنفذ على الصعيد الوطنى ودون الإقليمى والإقليمى وترمى إلى صون التراث الثقافى غير المادى.
 - (د) أى هدف آخر تراه اللجنة ضرورياً.
- ### المادة ٢١ - أشكال المساعدة الدولية:

إن المساعدة التى تمنحها اللجنة للدولة الطرف، والتى تنظم وفقاً للترجيحات التنفيذية المذكورة فى المادة ٧ ولاتفاق المشار إليه فى المادة ٢٤، يمكن أن تتخذ الأشكال التالية:

- (أ) إجراء دراسات بشأن مختلف جوانب الصون.
- (ب) توفير الخبراء والممارسين.
- (ج) تدريب العاملين اللازمين.
- (د) وضع تدابير تقنية أو تدابير أخرى.
- (هـ) إنشاء وتشغيل البنى الأساسية.
- (و) توفير المعدات والدرابيات الفنية.

(ز) تقديم أشكال أخرى من المساعدة المالية والتقنية بما فى ذلك، عند الاقتضاء، منح قروض بفوائد منخفضة وتقديم هبات.

المادة ٢٢ - شروط تقديم المساعدة الدولية:

- ١ - تحدد اللجنة إجراءات فحص طلبات المساعدة الدولية وتحدد مختلف عناصر المعلومات التى ينبغى أن يضمنتها الطلب مثل التدابير المعتمدة والأعمال اللازمة وتقدير التكاليف.
- ٢ - فى الحالات العاجلة، تدرس اللجنة طلب المساعدة على سبيل الأولوية.
- ٣ - تجرى اللجنة الدراسات والمشاورات التى تراها لازمة قبل اتخاذ قراراتها.

المادة ٢٣ - طلب المساعدة الدولية:

- ١ - يجوز لكل دولة طرف أن تقدم إلى اللجنة طلباً للحصول على مساعدة دولية من أجل صون التراث الثقافى غير المادى الموجود فى أراضيها.
 - ٢ - ويمكن أن يقدم مثل هذا الطلب أيضاً بالاشتراك بين دولتين أو عدة دول أطراف.
 - ٣ - وينبغى أن يشمل الطلب على عناصر المعلومات المشار إليها فى الفقرة ١ من المادة ٢٢ وما يلزم من الوثائق.
- ### المادة ٢٤ - دور الدول الأطراف المستفيدة:
- ١ - طبقاً لأحكام هذه الاتفاقية، تخصص المساعدة الدولية الممنوحة لاتفاق يبرم بين الدول الطرف المستفيدة واللجنة.

- ٢ - وينبغى كسعايدة عامة أن تسهم الدولة الطرف المستفيدة، فى حدود إمكانياتها، فى تكاليف تدابير الصون التى منحت من أجلها المساعدة الدولية.
- ٣ - تقدم الدولة الطرف المستفيدة إلى اللجنة تقريراً عن استعمال المساعدة الممنوحة لصالح صون التراث الثقافى غير المادى.

سادساً: صندوق التراث الثقافى غير المادى

المادة ٢٥ - طبيعة الصندوق وموارده:

- ١ - ينشأ صندوق لصون التراث الثقافى غير المادى، يسمى فيما يلى «الصندوق».

٢ - يتأسس الصندوق كصندوق لأموال الودائع، وفقاً لأحكام النظام المالي لليونسكو.

٣ - تتألف موارد الصندوق من:

(أ) مساهمات الدول الأطراف.

(ب) الاعتمادات التي يخصصها المؤتمر العام لليونسكو لهذا الغرض.

(ج) المساهمات والهبات والوصايا التي يمكن أن تقدمها.

(١) دول أخرى.

(٢) منظمات وبرامج منظومة الأمم المتحدة، لا سيما برنامج الأمم المتحدة الإنشائي، ومنظمات دولية أخرى.

(٣) الهيئات العامة والخاصة والأفراد.

(د) أي فوائد مستحقة عن موارد الصندوق.

(هـ) حصيلة جمع التبرعات وإيرادات الحفلات التي تنظم لصالح الصندوق.

(و) كل موارد أخرى يجيزها نظام الصندوق الذي تضعه اللجنة.

٤ - تتقرر أوجه استعمال اللجنة لأموال الصندوق بناء على توجيهات الجمعية العامة.

٥ - يجوز للجنة أن تقبل المساهمات وغيرها من أشكال المساعدة، التي تقدم لأغراض عامة أو خاصة تتعلق بمشروعات محددة، شريطة موافقة اللجنة على هذه المشروعات.

٦ - لا يجوز ربط المساهمات في الصندوق بأي شرط سياسي أو اقتصادي أو بأي شروط أخرى تتعارض مع الأهداف المنشودة في هذه الاتفاقية.

المادة ٢٦ - مساهمات الدول الأطراف في الصندوق:

١ - تتعهد الدول الأطراف في هذه الاتفاقية، دون المساس بأية مساهمة طوعية إضافية، بأن تدفع للصندوق، كل عامين على الأقل، مساهمات تقرر الجمعية العامة مقدارها على شكل نسبة مئوية متساوية تطبق على كل الدول. وتتخذ الجمعية العامة هذا القرار بأكثرية الدول الأطراف الحاضرة والمصوتة التي لم تقدم التصريح المشار إليه في الفقرة ٢ من هذه المادة. ولا يمكن بأي

حال أن تتجاوز المساهمة الطوعية للدول الأطراف في الاتفاقية نسبة ١٪ من مساهمتها في الميزانية العادية لليونسكو.

٢ - بيد أنه يجوز لكل من الدول المشار إليها في المادة ٣٢ من هذه الاتفاقية، أن تصرح في وقت إيداعها وثائق التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام بأنها غير مرتبطة بأحكام الفقرة ١ من هذه المادة.

٣ - تسعى كل دولة طرف في الاتفاقية قدمت التصريح المشار إليه في الفقرة ٢ من هذه المادة، إلى سحب هذا التصريح، بموجب إخطار تقدمه للمدير العام لليونسكو. غير أن سحب التصريح لا يؤثر على المساهمة المستحقة على هذه الدول، إلا اعتباراً من تاريخ افتتاح دورة الجمعية العامة التالية.

٤ - لكي تتمكن اللجنة من التخطيط لعملياتها بصورة فعالة، ينبغي أن تدفع الدول الأطراف التي قدمت التصريح المشار إليه في الفقرة ٢ من هذه المادة، مساهماتها على أساس منتظم، وكل سنتين على الأقل، على أن تكون هذه المساهمات أقرب ما يمكن إلى مقدار المساهمات التي كان يتوجب عليها دفعها، لو كانت مرتبطة بأحكام الفقرة ١ من هذه المادة.

٥ - لا يجوز انتخاب أية دول طرف في هذه الاتفاقية عضواً في اللجنة إذا تخلفت عن دفع مساهمتها الإلزامية أو الطوعية للسنة الجارية والسنة التقويمية التي تسبقها مباشرة. غير أن هذا الحكم لا يسرى لدى أول انتخاب. وإذا كانت الدولة المعنية عضواً باللجنة، فإن مدة عضويتها تنتهي عند إجراء أي انتخاب متصوص عليه في المادة ٦ من هذه الاتفاقية.

المادة ٢٧ - المساهمات الطوعية الإضافية في الصندوق:

تقوم الدول الأطراف الراعية في دفع مساهمات طوعية إضافية فوق المساهمات المتصوص عليها في المادة ٢٦، بإخطار اللجنة بذلك في أقرب وقت ممكن لكي تسمح لها بتخطيط أنشطتها بناءً على ذلك.

المادة ٢٨ - الحملات الدولية لجمع الأموال:

تقدم الدول الأطراف، قدر الإمكان، مساعدتها للحملات الدولية لجمع الأموال التي تنظم لصالح الصندوق تحت رعاية اليونسكو.

سابعاً - التقارير

المادة ٢٩ - تقارير الدول الأطراف:

تقدم الدول الأطراف إلى اللجنة، وفقاً للشكل والإيقاع اللذين تحددهما اللجنة، تقارير بشأن الأحكام التشريعية والتنظيمية والأحكام الأخرى المتخذة لتنفيذ الاتفاقية.

المادة ٣٠ - تقارير اللجنة:

١ - ترفع اللجنة إلى كل دورة من دورات الجمعية العامة تقريراً تعدّه بالاستناد إلى أنشطتها وإلى تقارير الدول الأطراف المشار إليها في المادة ٢٩.

٢ - ويعرض هذا التقرير على المؤتمر العام لليونسكو ليأخذ علماً به.

ثامناً - حكم انتقالي

المادة ٣١ - العلاقة مع إعلان روائع التراث الشفهي وغير المادي للبشرية:

١ - تدمج اللجنة في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية العناصر المغطاة بروائع للتراث الشفهي وغير المادي للبشرية، قبل دخول هذه الاتفاقية حيز النفاذ.

٢ - وإن إدراج هذه العناصر في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية لا يسبب أى حال بالمعايير المحددة وفقاً للفقرة ٢ من المادة ١٦ من أجل عملية الإدراج المقبلة في القائمة.

٣ - لا تعلن أية روائع أخرى بعد تاريخ دخول هذه الاتفاقية حيز النفاذ.

تاسعاً - أحكام ختامية

المادة ٣٢ - التصديق أو القبول أو الموافقة:

١ - تخضع هذه الاتفاقية لتصديق أو قبول أو موافقة الدول الأعضاء في اليونسكو، وفقاً للإجراءات الدستورية النافذة في كل منها.

٢ - تودع وثائق التصديق أو القبول أو الموافقة لدى المدير العام لليونسكو.

المادة ٣٣ - الانضمام:

١ - يفتح باب الانضمام إلى هذه الاتفاقية لجميع الدول غير الأعضاء باليونسكو، التي يدعوها المؤتمر العام للمنظمة إلى الانضمام إليها.

٢ - يفتح باب الانضمام إلى هذه الاتفاقية أيضاً للأراضي المتمتعة بحكم ذاتي داخلي كامل والتي تعترف لها منظمة الأمم المتحدة بهذه الصفة ولكنها لم تحصل على استقلالها الكامل وفقاً لأحكام القرار ١٥١٤ (١٥) للجمعية العامة، والتي تتمتع بالأهلية في المجالات التي تتناولها الاتفاقية، بما في ذلك أهلية معترف بها لإبرام المعاهدات في هذه المجالات.

٣ - تودع وثيقة الانضمام لدى المدير العام لليونسكو.

المادة ٣٤ - النفاذ:

تصبح هذه الاتفاقية نافذة بعد مضي ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع الوثيقة الثلاثين للتصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام، على أن يقتصر هذا النفاذ على الدول التي أودعت وثائق تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها في ذلك التاريخ أو قبله. وتصبح نافذة بالنسبة لأية دولة طرف أخرى بعد مضي ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع هذه الدولة وثيقة تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها.

المادة ٣٥ - النظم الدستورية الاتحادية أو غير المركزية:

تنطبق الأحكام الخالية على الدول الأطراف في هذه الاتفاقية ذات النظم الدستورية الاتحادية أو غير المركزية:

(أ) فيما يتعلق بأحكام هذه الاتفاقية التي يقع تنفيذها في نطاق الولاية القانونية للسلطة التشريعية الاتحادية أو المركزية، تكون التزامات الحكومة الاتحادية أو المركزية نفس التزامات الدول الأطراف التي ليست دولا اتحادية.

(ب) فيما يتعلق بأحكام هذه الاتفاقية، التي يقع تنفيذها في اختصاص كل من الولايات أو الأقطار أو المحافظات أو المقاطعات التي تتألف منها الدولة الاتحادية، والتي لا تكون ملزمة وفقاً للنظام الدستوري للاتحاد باتخاذ تدابير تشريعية، تقوم الحكومة الاتحادية بإطلاع السلطات المختصة في تلك الولايات والأقطار والمحافظات والمقاطعات على هذه الأحكام، مع توصيتها باعتمادها.

المادة ٣٦- الانسحاب:

١ - يجوز لكل دولة طرف أن تنسحب من الاتفاقية.

٢ - يتم الإخطار بالانسحاب بموجب وثيقة مكتوبة تودع لدى المدير العام لليونسكو.

٣ - يصبح الانسحاب نافذاً بعد انقضاء ١٢ شهراً على تاريخ استلام وثيقة الانسحاب. ولا يؤثر هذا الانسحاب على الالتزامات المالية المترتبة على الدولة المنسحبة حتى تاريخ نفاذ الانسحاب.

المادة ٣٧- مهام جهة الإيداع:

يقوم المدير العام لليونسكو، بوصفه جهة إيداع هذه الوثيقة، بتبليغ الدول الأعضاء في المنظمة، والدول غير الأعضاء فيها للشار إليها في المادة ٣٣، وكذلك منظمة الأمم المتحدة، بإيداع جميع وثائق التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام المنصوص عليها في المادتين ٣٢ و٣٣، ووثائق الانسحاب المنصوص عليها في المادة ٣٦.

المادة ٣٨- تعديل الاتفاقية:

١ - يجوز لكل دولة طرف أن تقترح تعديلات على هذه الاتفاقية عن طريق تبليغ كتابي توجهه إلى المدير العام. ويحيل المدير العام هذه البلاغات إلى جميع الدول الأطراف. وإذا قدم نصف الدول الأطراف على الأقل ردًا إيجابيًا على الطلب المذكور في غضون ستة أشهر من تاريخ إحالة البلاغ، فإن المدير العام يعرض الاقتراح على الدورة التالية للجمعية العامة لمناقشته ولاعتماده عند الاقتضاء.

٢ - تعتمد التعديلات بأغلبية ثلثي الدول الأطراف الحاضرة والمصوتة.

٣ - تعرض التعديلات حال اعتمادها على الدول الأطراف للحصول على تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها.

٤ - وتصبح التعديلات على هذه الاتفاقية نافذة بالنسبة

للدول الأطراف التي صدقت عليها أو قبلتها أو وافقت عليها أو انضمت إليها، بعد انقضاء ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع ثلث الدول الأطراف الوثائق المنصوص عليها في الفقرة ٣ من هذه المادة. وبعد هذا التاريخ يصبح التعديل نافذاً بالنسبة لكل دولة طرف تصدق عليه أو تقبله أو توافق عليه أو تنضم إليه بعد انقضاء ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع الدولة الطرف المعنية لوثيقة التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام.

٥ - لا تنطبق الإجراءات المحددة في الفقرتين ٣ و٤ على التعديلات التي تدخل على المادة ٥ المتعلقة بعدد الدول الأعضاء في اللجنة. فهذه التعديلات تصبح نافذة بتاريخ اعتمادها.

٦ - إن الدولة التي تصبح طرفاً في هذه الاتفاقية بعد نفاذ التعديلات وفقاً لأحكام الفقرة ٤ من هذه المادة تعتبر، ما لم تحرب عن نية مخالفة:

(أ) طرفاً في الاتفاقية المعدلة، و

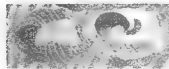
(ب) طرفاً في الاتفاقية غير المعدلة بالنسبة لكل دولة طرف لم ترتبط بهذه التعديلات.

المادة ٣٩- النصوص ذات الحجية:

حررت هذه الاتفاقية باللغات الإسبانية والإنجليزية والروسية والصينية والعربية والفرنسية، ويعتبر كل من هذه النصوص الستة نصاً أصلياً.

المادة ٤٠ - التسجيل:

طبقاً للمادة ١٠٢ من ميثاق الأمم المتحدة، تسجل هذه الاتفاقية لدى أمانة منظمة الأمم المتحدة بناء على طلب المدير العام لليونسكو.





الرمزية والزواج فى النوبة المصرية (١)

السيد حامد

(١) أجرى البحث الميدانى فى قرى النوبة الجديدة - فى الفترة ما بين سبتمبر ١٩٦٥ ومنتصف مارس ١٩٦٧ - بعد بناء السد العالى مباشرة . وتقصّد بمصطلح النوبة الأصلية: القرى النوبية فى الإقليم النوبى الذى يقع جنوب مدينة أسوان إلى حدود السودان الشمالية .

الثقافة فى نظر أصحاب النظرية الرمزية أنساق من الرموز، باعتبار الرموز أدوات اتصال تحمل معانى أو أحداث، وهكذا فهى أنساق من المعانى، مادام الرمز نسق من الأفكار والمعانى المتضمنة رغبات وانفعالات وجدانية . وعلى ذلك، فالبحث يكشف عن دلالاتها التى تبين طبيعة العلاقات الاجتماعية ورؤى العالم . فالثقافة تشمل أشكالاً رمزية عامة وشعبية تتضمن المعانى، مثل التقاليد والشعائر والطقوس والحكايات والأساطير وغيرها . ومن ثم، يجب النظر إلى الحياة الاجتماعية على أنها موجهة بمقتضى المعانى . فكل نشاط اجتماعى يجب التعرف على معناه فى نظر الأفراد أثناء الممارسات المتعددة فى حياتهم اليومية . ويمثل هذه النظرية كليفورد جيرنز Clifford Geertz ودافيد شنايدر David Shneider .

ويهتم هذا المقال بالسلوك الرمزى الذى يمارس فى حفلات الزواج فى مجتمعات قرية مصرية، تقع شمال وشرق مدينة كوم أمبو شمال أسوان، والتى اشتهرت ببلاد النوبة . والمصريون النوبيون موزعون على ثلاث جماعات تعرف بالفاديجا والماتوكى (الكنوز) وعرب الحليقات . تتحدث الجماعة الأولى اللغة الفاديجية النوبية، والجماعة الثانية اللغة الكنزية النوبية، والجماعة الثالثة اللغة العربية .

(٢) للتعرف على تفاصيل هذا النظام انظر: السيد حامد، «النوبة الجديدة: دراسة فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٣، الفصل السابع .

والزواج فى غالبية المجتمعات التقليدية البسيطة لا يعتبر مجرد بداية لتكوين أسرة جديدة، ولكنه فى حقيقته آلية لنشأة علاقة جديدة بين أفراد الجماعات المتصاهرة . وقد تكون الجماعتان المتصاهرتان جماعتين يربطهما الانتماء إلى جد واحد مشترك، أى نظام النسب الأبوى أو مستقتلين قرابياً . ونظام النسب فى هذه المجتمعات النوبية هو نظام النسب المزدوج، نظام يجمع ما بين النسب الأبوى الأموى معاً (٣) .

فى كثير من المجتمعات التقليدية، التى يقتضى الزواج فيها انتقال الزوجة من جملعتها القريبية لكى تعيش مع أقارب زوجها؛ والتى تقوم فيها المرأة بكثير من الأعمال وتشارك فى كثير من أوجه النشاط الاقتصادى، يودى زواج الفتاة إلى تخلخل توازن عائلتها نظراً للخسارة الاقتصادية التى تتعرض لها الجماعة بفقدانها. (أبو زيد، ١٩٦٥، الجزء الثانى، ٣٥٢).

فأشكال المقاومة الكثيرة التى يقابل بها الزوج من جانب العروس، والتى تصاحب حفلاته، هى تعبيرات رمزية، تشير إلى مدى ما يشعر به أعضاء الجماعة القريبية التى تنتمى إليها العروس من خسارة اقتصادية سوف تلحق بهم، ومن تصدع سوف يتعرض له تماسك جماعتهم. وتتفاوت هذه الأشكال من المقاومة الرمزية فى الشدة والعنف بقدر ما عليه تماسك الجماعة من القوة، إلا أن هناك من النظم الاجتماعية المتعلقة بالزواج التى تعمل على التخفيف والتقليل من حدة هذا الشعور، أو حتى القضاء عليه تماماً، لما تحققه لعائلة العروس من التعويض عن تلك الخسارة. ويعتبر المهر نوعاً من هذا التعويض الذى يقدم لأهل العروس. ولكن المهر أكثر من مجرد تعويض، فهو ضمان من سوء معاملة أقارب الزوج والزوجة، ومن الطلاق المتصرع، وسيلة لتأمين حياتها.

فالمرء يعتبر أحد العوامل التى تعمل على استقرار الحياة الزوجية فى المجتمعات التقليدية. وفى النوبة الأصلية، كانت المرأة النوبة تقوم بكثير من الأعمال، وتشارك فى كثير من أوجه النشاط الاقتصادى للعائلة. فكان دورها أساسياً مهماً لحياة العائلة، لذلك يعتبر زواجها خسارة اقتصادية لعائلتها، فى الوقت الذى يحقق فائدة ودعمًا لاقتصاد عائلة زوجها، إذ ينضم إليها عضو يساهم مساهمة إيجابية فى اقتصادها. وتلجأ عائلة الزوجة إلى زواج أحد الأبناء، فمن طريق الزواج تعوض العائلة خسارتها، حيث ينضم إليها عضو آخر بدلاً من فئاتهم لتقوم بالدور نفسه. وفى الغالب يتم زواج الابن قبل، أو فى الفترة نفسها التى يتم فيها زواج أخته، حتى لا تتأثر العائلة بزواجها. وكان لزاماً على كثير من الرجال، الذين يعملون فى المدن، كما تفرضه التقاليد والعرف، السفر فى أجازاتهم الصيفية إلى قراهم للزواج، لكى يوفرُوا لعائلاتهم أولئك الأعضاء بسبب زواج أخواتهم، ثم يعودون إلى أعمالهم، وإقامة زوجاتهم فى قراهم. ويحدث ذلك عندما يتقدم الوالدين فى السن.

ويؤكد هذا كله، أن فشل زوجة الابن فى أداء مختلف الأعمال كان عاملاً من عوامل الطلاق. فكما أن خبرة الزوجة ومهارتها فى أداء مختلف الأعمال التى كان يجب أن تؤديها فى منزل والد زوجها عامل مهم فى اختيارها للزواج، فإن فشلها والتقصير فيها وعدم الإقبال عليها، كان أيضاً عاملاً رئيسياً للانفصال والطلاق.

فالأعمال المنزلية كانت دائماً مصدر النزاعات والخلافات بين زوجة الابن ووالدته وأخواته، وكان الزوج يقف إلى جانب والدته وأخواته، مما كان يثير غضب زوجته وانتقالها إلى منزل أبيها، ويتولى أقاربها أمر مصالحتها ورجوع الزوجة إليهم.

وكان يحدث الانفصال أيضاً نتيجة لعدم إرسال الزوج النفود اللازمة لزوجته، فتنقل إلى منزل والدها. فإن التزامات أهلها بمساعدتها لا تعفى من إرسال هذه النفود فى بداية كل شهر، مادام له دخل ثابت من عمله فى المدينة.

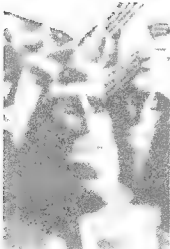
وكثيراً ما كان يودى تكرار حالات النزاع والانفصال وانتقال الزوجة إلى منزل والدها إلى الطلاق، إرضاء من جانب الزوج لوالدته. وفى مثل هذه الحالة كانت والدة



الزوج تمارس سلطتها وينفذها على الابن للتخلص منها . فإن كثيراً من حالات الطلاق كان يرجع سببها إلى سلطة الأم . ويعنى ذلك أن ما كانت تتمتع به الأم من السلطة، التي يحتمها نظام النسب الأمومي الذي يخضعه نظام النسب المزدوج التوحي، كانت تخفى وراء طلاق الابن لزواجه، كما أنها كانت تعتبر من الأسباب الرئيسية لزواجه من فتاة أخرى كنوع من الانتقام والكيد لزواجه الأولى . وفي الواقع، قليلاً ما كان يحدث ذلك، إذ كانت الزوجة حريصة على أداء أدوارها .

وعلى العكس من ذلك، إذا كانت الزوجة تؤدى الأعمال المطلوبة منها بمهارة وبنجاح، وتقبل عليها دون إبداء الضيق والتذمر، تفخر والدة الزوج بها بين سكان القرية . فلا تنال احترام وتقدير أقارب الزوج فحسب، وإنما لحرمان وتقدير الجميع . وعلى العكس من ذلك في حالة عدم مهارتها وخبرتها، حيث تعلن والدة الزوج فشلها، مما كان يثير احتقار نساء القرية لها . وكانت سمعة المرأة تستند في الأصل إلى المهارة في أداء دورها على الوجه الأكمل . لذلك كان النوبيون يؤكدون على القوة الجسمية للفنأة عند اختيارها للزواج، باعتبارها تعبيراً عن قدرتها ومهارتها في العمل، واطمئناناً على اكتساب العائلة العنصر القادر على أداء أدوارها . لهذا كله كانت تحرص والدة الفنأة على تأهيلها وتدريبها على هذه الأعمال، كما أنها كانت تؤكد لها باستمرار ارتباط ذلك بتأخيرها في الزواج، واستناد مكانتها الاجتماعية في عائلة زوجها على درجة مهارتها وخبراتها، بل كانت تحاول الفنأة باستمرار أن تكشف عن تلك المهارة عند مشاركتها لوالدها في العمل الزراعي، واهتمامها بشئون منزلها، ومساعدة والدها وانتقالها بين المنزل ولعله الأزيار، والإسراع في تقديم المساعدة للماء اللجج في مثل هذه الأعمال .

وهناك بعض من السلوك الرمزي الذي يعكس شعوراً أقارب العروس بمدى الخصارة الاقتصادية التي سوف تلتق بهم نتيجة لانفصال أحد أعضائها وانتقالها إلى جماعة أخرى . ففي ليلة الزفاف، عندما كان يريد العريس، يصاحبه بعض من أصدقائه وأقاربه، الدخول إلى منزل والد العروس لمقابلة عروسه والجلوس معها في الحجرة التي أعدت لإقامتهما، كان يقصد له بعض من الفتيان والفتيات من أقارب العروس للحيلولة دون دخوله المنزل، وكان لا يسمح له بالدخول إلا بعد مقاومة شديدة، ثم بعد إعطاء هؤلاء الفتيان والفتيات بعض من النقود (تعرف «بإكرامية» الدخول) . وفي نهاية الاحتفال بليلة الزفاف، وبعد انصراف الحاضرين جميعهم من الرجال، كانت القبالة تقود العروس إلى حجرة العريس وهي تضع «حبرة» تغطي وجهها وجميع جسمها، تحيط بها «أخوات» أمها وبناتها وأخواتهن، وهو سلوك يرمز إلى العلاقات القربانية الأمومية، وكان يستقبلها العريس ويطلب منها الجلوس، ولكنها لا تستجيب لطلبه . فكان يحاول أن يجالسها، ولكنها تقاومه بشدة حتى يتغلب عليها ويتمكن من إجلاسها، ثم يشد «الحبرة» ليكشف عن وجهها، ولكنها كانت تمانعه إلى أن يتغلب عليها، ويرى وجهها وتتصرف مع قريباتها لتعود إليه مرة أخرى في مطلع الفجر تقريباً تقودها «القبالة» . وكانت تمنع قريباتها عن الانصراف، ولا تترك العروس إلا بعد أخذ «العادة» من العريس، وهي عبارة عن بعض الحلوى، أو زجاجة شربات، أو رأس من السكر، أو بعض من النقود . وعندما كانا ينفردان في الحجرة، كان العريس يلقي مقاومة شديدة في الحديث مع عروسه . فقد تظل صامتة، ويحاول مغازلها وإصباحها لإخراجها عن صمتها والحديث معه، ولكنها تصر على الصمت، فيعطيلها بعض النقود، ولكنها ترفض طلبه، ويكرر العطاء إلى أن تحصل على المبلغ الذي يرضيها، فتبدأ في الحديث معه، ثم





الاستجابية له، وتكرر هذه المواقف كل ليلة ولمدة سبعة أيام أو ثلاثة أيام، كلما حضرت إليه تأخذها القابلة وقربانها صباح كل يوم. وتعلمي العروس النقود لوالدتها التي توصيها وتحذرها هي وقربانها بمقارمته وعدم الاستسلام والاستجابة إليه في كل مرة إلا بعد الحصول على مبلغ معين من المال. ويذكر النوبيون أن هذه النقود لغرض مساعدة أفراد عائلة العروس في تحضير طعام العريس، والولائم التي يقيمها العريس لأقاربه وأصدقائه كل ليلة إلى نهاية اليوم السابع من ليلة الزفاف، فضلاً عن إقامته عندهم. ويعتبر هذا التفسير صحيحاً، حيث إنه يشير إلى الغرض المباشر لهذا السلوك، ولكنه في الوقت ذاته عبارة عن تعبير رمزي عن شعور أقارب العروس بمدى الخسارة الاقتصادية التي سوف تلحق بهم. فالعريس يجد مقاومةً لكي تستجيب إليه عروسه، يمنع أولاً من الدخول إلى حجرة العروس، وتقارمه العروس في محاولته لمشاهدة وجهها، ثم تنفصل عنه بعد ذلك، ولا تستجيب إليه بعد مقاومة شديدة، ولا تتركها والدتها وقربانها له إلا بعد سبعة أيام حيث تأخذها منه في صباح كل يوم، ويشير هذا كله إلى المقاومة التي يبديها أقارب العروس لأخذ العريس لفتاتهم، كما تشير هذه التمثيلية الرمزية إلى دور والده العروس فيها، فهي أكثر أعضاء العائلة شعوراً بمدى الخسارة التي سوف تلحق بها على أساس أن الفتاة السند الرئيسي لها في مختلف الأعمال المنزلية وفي مختلف نواحي النشاط الاقتصادي.

ويعتبر النوبيون كلاً من الزواج بين أولاد العمومة، أو الخؤولة المتوازية، والزواج بين أولاد الخؤولة المتقاطعة زواجاً مفضلاً. ففي الزواج بين أولاد العمومة المتوازية، تكون العلاقة بين الزوجة ووالد زوجها هي علاقة العمومة. واستناداً إلى هذه العلاقة يحل العم منزلتة الأب، وبالتالي لا يختلف نصيبها في الأعمال المنزلية، وفي أوجه النشاط الاقتصادي لعائلة زوجها عنه لعائلته. فالأنماط السلوكية التي تفرضها علاقة العمومة تضع على زوجة الأب الأبن القيام بنفس الأدوار التي تقوم بها عائلتها بأبوي. ويعني ذلك أن الزواج بين أبناء العمومة المتوازية يخفف من الشعور بانفسارة التي سببها انتقال الفتاة. بل يقضي عليها تماماً. ومن ناحية أخرى يؤدي هذا الزواج إلى عدم انتقال الفتاة إلى نزع آخر غير الذي يقيم فيه أعضاء عائلتها، مما يعطي الفرصة للفتاة بتقديم مختلف الخدمات والمساعدات التي تحتاج إليها، وخاصة في مجال النشاط الزراعي، حيث تقع ملكية عائلتها الزراعية في المكان نفسه الذي تقع فيه ملكية عائلة الزوج.

أما في حالة الزواج بين أبناء الخؤولة المتقاطعة أو المتوازية، فانتقال الفتاة إلى عائلة زوجها يتضمن دعماً لاقتصادها. وهذا ما يشير ضمناً إلى الانقراض الذي تفرضه القرابة الأمومية. وحيث إن أقارب الزوجة يحتم عليهم التزامات معينة تجاه الزوج، وأن القرابة الأمومية تفرض التزامات من جانبهم تجاه أولادها، فإن الزواج بين أولاد الخؤولة يؤدي إلى أن توجه هذه الالتزامات إلى الأقارب الذين هم أنفسهم أعضاء الجماعة القرابية التي تنتمي إليها الزوجة. فإذا كان يحتم على أقاربها إعطاء مساحة من الأرض الزراعية لزوجها وعدد من أشجار النخيل، وأن هناك التزامات أخرى نحو أبنائها تنحصر في المجال الاقتصادي خاصة، فالزواج بين أولاد الخؤولة، وخاصة المتوازية، يجعل انتقال الأرض والأشجار بين أعضاء جماعة قرابية واحدة مما يؤدي إلى عدم انتقالها إلى خارجها، إلى جماعة أخرى. وبالإضافة إلى ذلك، فإن نوعي الزواج يقللان من فرص إثارة المنازعات داخل عائلة الزوج. ومن ثم، يمثلان الزواج المفضل عند المصريين النوبيين.



يعبر عقد القران عند الطيقات النوبيين بالطيبة. وهناك «طيبة داخلية»، وهي الاتفاق على قيمة المهر بين أقارب كل من العروس والعريس (الأب والعم والخال معاً طبقاً لقواعد النسب المزدوج). ويتم هذا الاتفاق في منزل والد العروس. والطيبة الأخرى «الطيبة الخارجية» التي يتم فيها عقد القران وتقديم المهر (الجزء النقدي والذهب والفضة من المهر) في حفل عام يحضره جميع الأقارب سواء من جهة الأب أو الأم، وغير الأقارب من أمالي القرية، وبعض القرى الأخرى المجاورة. وتحدث أثناء ذلك مساومة صورية، هي مناقشة تتم بين وكيل وممثل العروس وأقاربها، وهو خال العروس من ناحية، وممثل ووكيل العريس وأقاربها، وهو خال العريس من ناحية أخرى. وتدير المناقشة حول محاولة أقارب العريس تخفيض قيمة المهر الذي يبالغ في تقديره وكيل العروس (وهو مبلغ كبير من المال وكمية من الذهب والفضة). ويدخل أفراد من المدعوين في تلك التمثيلية الرمزية لتخفيض القيمة. وفي الحال يستجيب وكيل العروس لطلبهم إكراماً لحضورهم الحفل، مع العلم بأن قيمة المهر الحقيقية متفق عليها من قبل الطيبة الداخلية، والجميع يعلمون ذلك، خاصة وأن لكل قبيلة قيمة محددة للمهر يعرفها أفراد المجتمع المحلي. وتشير هذه المناقشة إلى إثبات مكانة العروس لدى جماعتها الأمومية وعلو مكانة هذه الجماعة. وتحدث هذه المساومة الصورية عند التكتز والنوبيين أيضاً، ولكنها تتم في ليلة الزفاف، مع العلم بأن مقدار المهر محدد ومعروف لكل قبيلة. فالمهر كان يعكس بكل وضوح الأبعاد البنائية القائمة بين القبائل فارتفاع مقدار المهر لدى بعض القبائل يعمل على أن تحافظ القبيلة على الأبعاد البنائية بينها وبين القبائل الأخرى. فقد كانت مهر القبائل التي تتمتع بعلو المكانة والمنزلة الاجتماعية كبيرة، بحيث لا يستطيع أن يتقدم مثلاً أفراد القبائل الذين كانوا يطلقون عليهم «اللوب» في القرى الكثيرة والغادجية بطلب الزواج من فتياتها. وبالمثل في القرى العربية «بالسبة لقبيلة»، المدياب، بقرية المالكى، وفيبنتي للمراب والملياب، بقرية السنقاري، حيث لا يتقدم أفراد القبائل التي كانوا يعتبرونها دخيلة على طلب الزواج من فتياتها. فارتفاع مقدار المهر رمز لعلو المكانة والمنزلة الاجتماعية للقبيلة النوبية.

ويعد تلك المساومة الصورية الخاصة بقيمة المهر بين وكيل العروس (الخال) ووكيل العريس (الخال)، يحاول كل منهما أن يسبق الآخر في القيام من مكانه اعتقاداً في أن سبق الوقوف يحقق مستقبلاً القيلة والسيطرة؛ سيطرة إحدى الجماعتين على الأخرى. لذلك يفتن الوكيلان معاً في لحظة واحدة، ولا يحاول أحدهما الوقوف قبل الآخر، وذلك تعبيراً عن الصداقة والود والرغبة في تفادي الصراعات والمنازعات مستقبلاً.

وكان يحدث في النوبة الأصلية في ليلة الزفاف، عندما يصل موكب العريس، (وكان يركب حماراً يحيط به الأقارب والأصدقاء) إلى منزل والد العروس، كان يستقبلهم والد العروس وأقاربها، ويقدمون للعريس كوباً من اللبن ليشرّب منه. ولكن كان يحدث أن يضع إصبعه الخنصر في الكوب، ثم يضع بعد ذلك طرف السيف الذي يملكه. وكان يحدث كل هذا ولا يزال العريس فوق حماره، فيأمره والد العروس بالنزول من فوق الحمار، ولكن يمنعه أقاربه وأصدقاؤه المحيطون به طالبين ضرورة تقديم «النقطة» للعريس لكي يسمحوا له بالاستجابة لأمره. فيقبل والد العروس إبهاده فناناً من الأرض الزراعية أو أكثر أو بورة أو بورتين من الدخيل. وبعد ذلك ينزل العريس من فوق حماره، ثم يجلس يحيط به أصدقاؤه وأقاربها. ولم تكن لدى والد العروس هذه الأرض الزراعية. ومن ثم يكن «النقطة» أو «الإهداء» أمراً رمزياً بحثاً.

(٣) قال أحد المستعجلين للعريس: «يا بو عوض السيف لبني البكار الريح... صابرين يا رئيس وطن يجمعنا أهل وجرايب».

إذا نظرنا إلى المعاني التي تتضمنها هذه الأنواع من السلوك الرمزي، فإن اللبن يرمز إلى الصفاء والإخلاص والوفاء، حيث يُعتبر العليقات اللبن رمزاً لكل هذا بالإضافة إلى نقاوتهم به «الخيرات»^(٢). ويعني هذا أنهم يستقبلون أقارب العريس بالمحبة والصفاء والصداقة والود. ويعني وضع العريس إصبعه في كوب اللبن، ثم طرف السيف، بأنه وأقاربه أخذوا العهد على ذلك، ووافقوا على أن يكونوا محافظين على العهد والصفاء والصداقة، فهي عامة عبارة عن تمثيلية رمزية عن بداية العلاقة بين الجماعتين المتصاهرتين وطبيعتها.

وبالمثل، في الزواج عند الكنوز والفاديجة، كانت توجد المعاني نفسها المشار إليها. ففي ليلة الزفاف، وبعد كتابة العقد وتقديم المهر إلى أقارب العروس، يقدم أقاربها كوباً من اللبن وبعض البلح إليه بعد محاولته الدخول إلى داخل منزل العروس ومقاومتهم له. كان يتناول اللبن والبلح ثم يدخل للجلوس مع عروسه.

ويمكن التساؤل: ألمست توجد علاقة قرابية بين الجماعتين استناداً إلى الزواج المفضل؟ وهو الزواج من ابنة العم. أليس فيما أشرت إليه تناقضاً مادامت علاقة القرابة قائمة قبل الزواج بين الجماعتين؟ وأن العلاقة القرابية تتضمن ما يحقق التماسك، بحيث لا يتطلب الأمر مثل هذه التمثيلية الرمزية؟ في الواقع إنه على الرغم من وجود العلاقة القرابية بين الجماعتين القريابين، فالزواج يخلق موقفاً بنائياً جديداً.

وكما يقول «راد كليف براون Radcliffe Brown»، فهو يتضمن إمكانية واحتمال حدوث الصراع بين الجماعتين المتصاهرتين، الأمر الذي يسيئ إلى العلاقة القرابية القائمة بين أفرادها. وهذه الأنواع من السلوك الرمزي المشار إليها، تعكس ما يجب أن تكون عليه العلاقة من ود وصداقة، الأمر الذي يؤدي إلى تأكيد واستمرار فاعلية العلاقة القرابية في زيادة تماسك الجماعتين، وتقوية ودعم العلاقات القرابية القائمة بين الأفراد. فلا تحول تلك العلاقة القرابية دون ممارسة ذلك السلوك الرمزي.

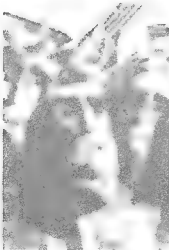
ويعتقل هذا كله بشكل واضح في تبادل الأطعمة بين أقارب العروس وأقارب العريس بعد ليلة الزفاف عامة عند الكنوز والفاديجة والعلقيات، بالإضافة إلى الليلة السابقة على يوم الزفاف عند العليقات. فتبادل الأطعمة بينهم يتضمن أيضاً معنى نفسه، ويعمل على تقوية العلاقات فيما بينهم وتدعيمها. ففي اليوم السابع بعد ليلة الزفاف، كان العريس يذهب إلى منزل والده. وكانت ترسل والدة العروس، أو خالة العروس الكبرى في حالة غياب والدتها وأختها الكبرى، طعام العشاء تحمله بناتها الصغار وفتيات من أقاربها إلى منزل العريس، وكان يوزع جزء من هذا الطعام على السبعة منازل المحيطة بالمنزل شمالاً وجنوباً، والجزء الآخر يتناوله العريس وأقاربه الرجال المقيمين في النجع. ويقصد من ذلك المودة والمحبة والصداقة بين أقارب العريس وأقارب العروس. فسكان المنازل المحيطة بمنزل والد العريس هم من الأقارب الحاصبين للعريس.

ويعكس المعنى المشار إليه قول النوبيين: «يتماثل أهل العريس وأهل العروس». وكان يحرص أقارب العروس على تقديم هذا الطعام. وهذا ما يوضحه قيام أخت أو خالة والدة (النسب الأمومي) العروس بذلك في حالة غياب والدتها. وفي الوقت ذاته، لا تعود الألوان المرسل فيها الطعام فارغة، وإنما كانت تضع فيها والدة العريس (أو أخواته في حالة غياب الأم) بعض من السكر والدقيق، وأحياناً مبلغاً من المال. ويعني ذلك تقبل أقارب العريس الطعام الذي يرمز إلى المودة والمحبة. وكان يحدث تبادل الهدايا



مرتين عند الطيقات (فى ليلة عشاء الشيلة وفى ليلة للزفاف)، وكان يحدث هذا للتبادل مرة واحدة عند الكوز والفاديجة. وبالإضافة إلى ذلك، كان العريس يزور أقاربه المقيمين بالنجع الذين كانوا يقابلونه بتقديم اللبن ليشربه، تعبيراً عن رضاهم عن الزواج، وبالتالي عن علاقتهم بأقارب زوجته، وإن كان يتضمن أيضاً معنى الخير والسعادة والرخاء له ولزوجته، كما يذكر النوبيون أنهم كانوا يعطونه بعض الهدايا من الطيور والماعز التى يأخذها معه إلى أقارب عروسه. وكان يزور على وجه الخصوص المنازل السبعة شمالاً من منزل والده، والسبعة الأخرى جنوباً. ويشير هذا التبادل للهدايا بين أقارب كل من العروس والعريس إلى اهتمامهم بالعلاقة الجديدة فيما بينهم، وحرصهم على تقويتها عن طريق هذا التبادل. فإقامة العريس عند أقارب عروسه و لمدة معينة تتضمن خروج العريس من جماعته القروية وانتمائه إلى جماعة عروسه. وهذا ما كانت تشعر به والدته بالذات، كما يقول النوبيون. ومن هذه الناحية، يعتبر تبادل الهدايا استمرار انتماء العريس إلى جماعته القروية، الأمر الذى يعكسه بداية إرسال أقارب العروس الطعام إلى أقاربه وزيارته لهم.

لقد كان يؤخذ التقصير فى أداء هذا الالتزام على أنه موقف عدائى، الأمر الذى يسبب إلى العلاقة الجديدة الناشئة فى ما بينهم. لذلك كان يؤدى تبادل هذه الهدايا إلى تقوية تلك العلاقات وتدعيمها منذ اللحظة التى تتكون فيها. ويشير هذا كله إلى أن الزواج ليس علاقة شخصية بين الزوج والزوجة، وإنما هو علاقة بين جماعتين قرويتين، تحرص كل منهما على الاهتمام بإتمام الزواج واستقراره، فضلاً عن أن هناك بعض السلوك أو الالتزامات تشير إلى الزواج المنفصل، والنسب المزدوج.





أصالة المقطع اللغوي والعروضي

في

إيقاع الشعر الملحون الجزائري

لخضر لوصيف

إن التركيز على الإيقاع الشعري يعد من النقاط الأساسية والجوهرية في كل بحث أو دراسة للشعر؛ لأن «قوام الشعر وجوهه... أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجواء ينطق بها في أزمنة متساوية»^(١).

وابن سينا ممن قالوا في الشعر إنه «كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفأة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي.....»^(٢)، ولكن إذا كان كل ما بذل من جهد في مجال الدراسات العروضية قد اتجه إلى الشعر العربي الفصيح سواء كان تقليدياً عمودياً من القديم، أو حراً من الحديث، فإن الشعر الملحون لم يحظ باهتمام الدارسين المختصين عامة، والجزائريين خاصة.

إذ لم تتعد مجهودات البعض مجرد الطرح البسيط لموسيقى الشعر الملحون الجزائري وإثارة هذا الموضوع دون الوصول إلى نتائج تستحق أن يشاد بها وتكون فاصلاً لأي خلاف.

ولذلك، فحديثنا عن الإيقاع في الشعر الملحون الجزائري وعناصره لا بد أن يسبقه حديث عن الأوزان في الموشحات والأزجال لثبوتيهما قديماً.

فالموشحات هي أقدم تسمية شائعة ظهرت مقرونة باسم بلدها الأصلي الذي ظهرت فيه وهو الأندلس^(٣).

وحسب الدارسين، فإن «الموشحات وجدت منظراها في ابن سناء الملك»^(٤) إذ «جمع في مؤلفه الشهير دار الطراز مجموعة من الموشحات مع دراستها واستخراج أصولها العامة يعد أن كان في شبابه قد هام بها عشقاً، وشغف بها حباً، وصاحبها سماعاً، وعاشرها حفظاً، وأحاط بها علماً...»^(٥).

(١) الفارابي، جوامع الشعر مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ص: ٧٢.
(٢) ابن سينا، «في الشعر من كتاب الشفا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٣، ص ١٦١.

(٣) وهي بمد الفتح المبرمى الإسلامي الأوسع في أوائل القسرين (الثامن الميلادي) هي شعبة جزيرة إيبيريا أقصى جنوب أوروبا الغربية من جبال البرانس شمالاً إلى مضيق جبل طارق جنوباً ومن البحر الأبيض المتوسط شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً (انظر: عبد الإله ميسوم: تأثير الموشحات في التروبادور، ص ٤٥).

(٤) مصطفى حركات، كتاب العروض (القصيدة بين النظرية والتطبيق)، ص: ١٤.

(٥) عبد الإله ميسوم، تأثير الموشحات في التروبادور، ص: ١٨١.



(٦) مصطفى حركات، مرجع سابق، ص: ١٤.

(٧) عبد الإله ميسوم، مرجع سابق، ص: ٨٠.

(٨) المرجع نفسه، ص: ١٧٣.

(٩) المرجع نفسه، ص: ٨٩.

(١٠) نقي الدين أبو بكر بن حجة الحموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا محسن، تصدير د. عبد العزيز الأهلاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق سوريا، ١٩٧٤، ص: ٩٨.

(١١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٣، ١٩٦٥، ص: ٢٤٥.

(١٢) العربي دحر، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ص: ٨٠.

(١٣) مصطفى حركات، كتاب المروض، مرجع سابق، ص: ١٨.

ولذلك، مكته حبه للموشح معرفة جيدة به فأحاط بغنياته إحاطة تامة، فتحدث عن مدى اتفاق إقفاله مع خرجته الختامية في عدد الأجزاء وفي الأوزان وفي القافية، ولكنه «عندما أراد الوصول إلى التفاعيل ثم السواكن والمتحركات فلم يوفق، وقد اعترف بفشله...»^(٦).

ولكن النظار أن هذه الآراء التي قدمته فاشلاً، كانت قد قدمته منظاراً للموشحات ودائراً لخصوصياتها بدقة، وبالمقابل لم تشر إطلاقاً إلى أسباب الفشل، هذا الفشل الذي لم يعلنه «ابن سناء» وإنما أعلن فضله على غيره في هذا العلم فيقول: «فموشحاتي تكون تلك الموشحات كظلالها وخيالها، وأشهد أنها ناقصة من قدر كمالها.....»^(٧).

أما حديثاً ومع تطور الدراسات والبحوث العلمية المساعدة على تطوير علم العروض، فإن الباحثين قد حاولوا أن يحصروا أوزان الموشحات ولكنهم لم يتوصلوا إلى شيء ملحوظ، في حين إذا عدنا إلى الأزجال فإن الباحثين يرجحون ظهورها إلى «أواخر القرن العاشر الميلادي وهو الوقت الذي أخذ فيه التوشيح يتجه إلى التعقيد والتكليف ويبتعد عن البساطة الأولى»^(٨) إذ يعتبر ابن خلدون «أول من أبدع في هذه الطريق الزجلية (أبو بكر بن قزمان) وإن كانت قد قيلت قبله بالأندلس... ولكنه يعتبر إمام الزجالين على الإطلاق»^(٩).

هذا من حيث المنشأ. أما من حيث الأوزان، فإن من الزجالين الأوائل نجد (نقي الدين) أبو بكر بن حجة الحموي المتوفى سنة ٨٣٧هـ - ١٤٣٣م وهو صاحب كتاب: (بلوغ الأمل في فن الزجل) الذي يرى فيه أن علماء الأزجال «قد زادوا على بحور الشعر التي هي ستة عشر بحراً من الأوزان ما لا ينحصر...»^(١٠).

ويظهر أن علماء الموشحات والأزجال لم يقدروا على ضبط وحصر أوزان هذه الفنون وهو ما يؤكد صاحب كتاب موسيقى الشعر إبراهيم أنيس، حيث يرى أن «صاحب ألف وزن ليس بزجال»^(١١)، وهذا للتدليل على عدم تنهائ أوزان هذا الفن.

ولكن السؤال الذي لا مناص منه: هل عدم حصر الأولين لأوزان الموشحات والأزجال وكذا ضبطها سيقال من آمال الدارسين المتأخرين ويتبسط من عزائم اللاحقين مستقبلاً لدراسة أوزان الملحون الجزائري؟!

قبل الإجابة عن السؤال، لا نريد أن ننطلق في دراستنا كما انطلق الدارسون الأولون للموشحات والأزجال وذلك بالدخول إلى هذين الفنين محملين - نظرياً - بقواعد «الخليل»، وحاولوا تطبيقها على الموشحات والأزجال، وهو ما فعله ابن سناء الملك^(١٢).. كما يبقى - في نظرنا - الانطلاق من خصوصيات القصيدة الملحونة في معرفة الإيقاع الشعري أمراً ضرورياً باعتبارها تختلف عن القصيدة العربية الفصحى التي انطلق منها الخليل في أوج أيام الفصحى العربية ووضع على أساسها قواعد المروضة.

ولذلك، ستكون بداية دراستنا مركزة على المبادئ الأساسية للقصيدة العربية ومدى وجودها في الشعر الملحون الجزائري، وربما هو الأمر الذي جعلنا نركز أيضاً على لفظ «الإيقاع الشعري» وليس على «العروض»؛ لأن الدارسين يفرقون بين العروض والإيقاع^(١٣).

ولذلك يبقى من باب المنهجية قبل أن نتحدث عن الإيقاع الشعري لقصيدة الملحون الجزائري أن نستحسن الحديث عن آراء الدارسين الجزائريين الذين تناولوا الموضوع.



(١٤) عبدالله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨١، ص: ١٩٩٨.

(١٥) للثلي بن الشيخ، الشعر الشعبي ودوره في الثورة ١٨٣٠-١٩٤٥، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ص: ٣٨٩.

(١٦) العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة ١٨٣٠-١٩٤٥، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ص: ٣٨٠.

(١٧) تغن بله نو، المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغان شعبية سوريّة، مراجعة وتطبيق: حسن الحريري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، سوريا، ١٩٨٦، ص: ٣٦.

(١٨) المرجع نفسه، ص: ٣٧.

(١٩) مصطفى حركات، كتاب العروض، مرجع سابق، ص: ٢٨.

(٢٠) للثلي بن الشيخ، الشعر الشعبي ودوره في الثورة، مرجع سابق، (الملحق الشعري)، ص: ٥١٥.

فالدكتور عبد الله الركيبي - مثلاً - لا يفصل في حديثه عن هذه النقطة بين الأشكال الثلاثة لقصيدة الملحون، وهي (التقصيدة) العاشرة في تيار الشكل التقليدي، و(الموشح) القريب من القصبي، و(الزجل) العامي البحث ليعطن صعوبة وضع الشعر الملحون «في بحر معين؛ لأن السكون في نطق الكلمات من جهة ونسج الأنفاظ بأسلوب عامي من جهة يجعلها خارجة عن الوزن»^(١٤). في حين نجد الأستاذ التلي بن الشيخ قد أثري المكتبة الوطنية بالكثير من الدراسات والموضوعات في الاختصاص دون أن يكون للأوزان له حديث عنها سوى عرضه لقصيدة الملحون وشكلها الشبيه - عنده - بشكل القصيدة العربية الفصحى لغتها، وأغراضاً ونسجاً، وقافية، ولكنها تختلف عنها من حيث «خلوها من القواعد، ويحور الشعر العربي المعروفة»^(١٥). ويضاف إليهما الأستاذ العربي دحو الذي لم يتوصل إلى نتائج نهائية في الموضوع إذ بقيت آراؤه معلقة بين وجهات نظر لسابقتين مختلفتين، فيقول: «ولعل محاولة الاستقراء التي قمنا بها للوصول إلى أوزان ويحور هذه النصوص والتي لم توصلنا إلى نتائج جديدة ذات علاقة ببحور الخليل، ونجعلنا نقول مع القائمين إن اللحن هو أساس تقويم أوزان هذه النصوص عند أصحابها»^(١٦).

ولذلك، لا نجد لهذه الآراء ما يبررها إذا انطلقنا من الواقع الشعري الملحون لمناطق شعرية جزائرية مختلفة، وبحثنا في طبيعة لغته الشعرية والعناصر المكونة لإيقاعه ومدى علاقتها بالمقاطع اللغوية عند العرب أو ما يكافؤها عروضياً عند الخليل.

وتعتبر إحدى الباحثات العربيات «الحروف الأبجدية الثمانية والعشرين التي تتألف منها اللغة العربية من العناصر الأساسية التي تكون المقاطع، وهذا إضافة إلى تحريكها إلى حروف ساكنة ومتحركة...»^(١٧). ولذلك، نجد علماء العروض يقطعون الكلمات في اللغة العربية إلى مقاطع وهو ما فعله الخليل بن أحمد إذ استطاع «بسمعه ويعمرقته الموسيقية أن يكتشف العناصر التي تكون الإيقاع في القصائد القديمة، ولاحظ أن هناك مجموعة من الحروف تكرر في فترات زمنية متساوية وتحدث إيقاعاً منظماً في القصيدة مما قاده إلى اعتبارها عناصر إيقاعية وبدأ بتحليلها تحليلاً دقيقاً»^(١٨).

وهو ما فصله الباحث والمنظر العروضي مصطفى حركات في تقسيمه للسلسلة الكلامية عند العرب إلى مقاطع عدة، وتصنيفه المقاطع اللغوية في العربية إلى^(١٩):

المقطع القصير وهو مكون من صامت متبوع بصائت قصير أو (بحرف متبوع بحركة لا يتلوها مد) مثل : م - ق - ل..

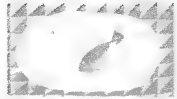
المقطع الطويل المفتوح وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت طويل أو (حرف متبوع بحركة يليها حرف مد) مثل ما - لي - نو.

المقطع المغلق وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير أو حرف متبوع بحركة يليها حرف ساكن مثل : كم - من - قم.

المقطع المتزايد في الطويل، وهو عبارة عن صامتين يتوسطهما صائت طويل أو (حرف وبحركة يليها حرف مد ثم حرف) مثل (هام) في هام و(مار) في (إحمار).

ولذلك، إذا حاولنا أن نبحث في الواقع الشعري الجزائري الملحون انطلاقاً من نظام المقاطع في اللغة العربية، فإننا نجد الشاعر عبد الله بن كروي يقول :

يا مهبنتي جيت للمرسم تشكي ما جاويني ما مع لسؤالي^(٢٠)



(٢١) ديوان عيسى بن علال الشلالى فى الشعر الملحون ، تقديم وشرح وتعليق: يحيى درويش الشلالى، منشورات دحل، (د-ت)، ص: ٢٧.

(٢٢) مجلة الوحدة ، اللسان الذكرى (للاتحاد وش.ج. العدد ٣٢٦ بين ٢٤-٢٠/٩/١٩٨٧)، ص: ٣٦.

(٢٣) الملحق الشعرى لرسالة الماجستير للخضر لوصيف، مخطوط ٢٠٠٠ - ٢٠٠١.)

(٢٤) طالع كتاب، مصطفى حركات: كتاب العروض ، ص: ٢٨.

(٢٥) لقد سبق فى مقدمة المقال وأن أشرنا إلى من فعل ذلك وهو ابن سناء الملك.

فالبيت عبارة عن عشرة مقاطع فى كل شطر، إذ تسجل تضاعفاً للسكون فى المقطع الخامس من كل شطر.

وهو العدد نفسه من المقاطع فى قول الشاعر عيسى بن علال الشلالى نسبة إلى مدينة قصر الشلالة الجزائرية حين يقول معاتباً نفسه:

يا نفسى ماذا خدمت من سيايات طاوكتك ما نيش دارى بافعالى^(٢١)
الملاحظ على البيت هو تضاعف السكون أيضاً، ولكن فى المقطع الخامس من الشطرين والمقطع العاشر من الشطر الأول.

أما إذا عدنا إلى مصطفى بن إبراهيم من الغرب الجزائرى، فإننا تسجل على شعره أيضاً عدداً متكافئاً من المقاطع فى كل شطر، ويصل إلى الستة مع تضاعف للسكون فى المقطع الثانى والسادس من كل شطر حين يقول^(٢٢):

قلبى تفكر لو طان وانزهو وركوب الخيل
أرعيتى والفرسان خوات فى احراج تميل

إذا أردنا أن نوسع المنطقة الشعرية، فإننا نجد فى منطقة المدية أيضاً الشاعر بويده بن عيسى يقول مذكراً محبوبته بسوء ظنّها فيه^(٢٣):

يا ولقى راك عملت دونيا ومانى مولا ناقصه باه تعاديك
فالبيت عبارة أيضاً عن عشرة مقاطع، ويتضاعف فيها السكون أيضاً فى المقطع الخامس من الشطرين والعاشر من الشطر الثانى.

وبعد قراءتنا لهذه العينات المختلفة لقصائد الملحون الجزائرى، ومحاولتنا تقطيع نماذج منها، يمكننا أن نؤكد للقارئ أصالة المقطع فى الشعر الملحون الجزائرى، هذا المقطع اللغوى الذى له ما يكافؤه عروضنا يمكننا اعتباره أساسياً فى الإيقاع الشعرى للملحون الجزائرى؛ لأنه لا غرابة إذا قلنا إن المقطع الذى يتضاعف فيه السكون فى الملحون الجزائرى هو أساسى فى اللغة العربية ونستطيع أن نسميه بالمقطع المتضاعف السكون، ويصطلح عليه العروضيون بالمقطع المتزايد الطول، وهو عبارة عن صامتتين يتوسطهما صائت طويل أو حرف وحركة يليهما حرف مد ثم حرف ساكن مثل هام فى (هام) أو نجده محققاً فى الصيغ الصرفية التى تكون على وزن إفعال مثل: إجمار، إخصار^(٢٤) وإصفار.. وغيرهم.

ولذا كان هناك من الدارسين من يجهل هذا النظام، فإننا نرى أن المقطع يعد عنصراً أساسياً فى اللغة العربية، ومكوناً لكلماتها، ويظهر فى الملحون الجزائرى محققاً من كلمات أصيلة حدث بها زحف أو اعتلال، فتجاورت جميعها فى انسجام، فكونت إيقاعاً جعل منها مقاطع صالحة فى الإيقاع الشعرى للملحون الجزائرى.

وتأكيداً لأصالة المقطع اللغوى فى هذا الشعر، فإن المقطع فى الإيقاع الشعرى تقابله الأسباب والأوتاد فى عروض الخليل بن أحمد، ولذلك إذا حاولنا إخضاع قصائد الملحون الجزائرى إلى نظام قواعد الخليل - كما فعله البعض^(٢٥) - فإنه لا يمكننا ذلك، ولكن إذا راعينا ما جوزه العروضيون فى زحف (مستفعلن) لتصبح (مستفعل) و(فاعن) لتصبح

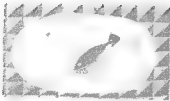
(فطن) ، ويتجاورهما معاً - كما في نظام البسيط - نحصل على (مستقل فعْلن مستقل فعْلن) وتشكل في مجموعها عدداً من المقاطع يكافئ عروضياً عدد المقاطع في الإيقاع الشعري لملحون الكثير من المناطق الجزائرية ومن بينها الأغواط والجلفة والمسيلة وجنوب المدية^(٢٦).

والذي نخلص إليه في الأخير هو البحث عن نظام يخرجنا من الأحكام التي نرجح السماع - مثلاً - طريقة لمعرفة الإيقاع في قصيدة الملحون إذ يراه البعض ، المقاييس الوحيد لمعرفة ما يتمتع به من موسيقى^(٢٧) ، في حين يجهل الكثير من هؤلاء أن العرب أيضاً بسلامة أذواقهم وقوتها التي فطروا بها استطاعوا إخراج موسيقى الشعر العربي من (السمعية) في بدايته إلى (القواعد الخليلية) ، والتي تتفق فيها جميع الأوراق.

ولكن يبقى كل ما بذل من جهد بعد الخليل لم يرق إلى المستوى بسبب جهل الكثير لما أرادته الخليل حقيقة ، إذ ضاع - وللأسف - في كتابين ، أحدهما في الإيقاع وثانيهما في الأنغام ، وهو جهد يريد به الكشف عن نظام موسيقى القصائد المغناة^(٢٨) .

(٢٦) طالع فصل الإيقاع الشعري وعناصره من بحثنا: الشعر الملحون بجنوب المدية، دراسة تحليلية: رسالة معدة لنيل شهادة الماجستير (مخطوط ٢٠٠٠-٢٠٠١) من ٢٦٦ فيما بعد.
(٢٧) عبد الله الركبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: ٤٩٨.

(٢٨) تغن بله نو، المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغان شعبية سورية، مرجع سابق، ص: ١٢ .





بواكير الرواية والتراث الشعبي

محمد سيد محمد عبد التواب

وعشيرة بن شداد، أبو زيد الهلالي، والظاهر بيبسرس والأميرة ذات الهممة، وسيف بن ذي يزن وعشرات غيرهم من أبطال السير البطولية العربية والحكايات الشعبية، أعيد استلهاؤها من جديد فى الروايات العربية التأسيسية الأولى. فقد بدت الرواية العربية فى نشأتها متأثرة بصورة واضحة بالتراث القصصى العربى وبخاصة الشعبى، فقد تأثرت بالذوق الشعبى بوضوح بقطع بأن الظروف الاجتماعية المختلفة ومنها طبيعة العصر، ونوعية القارئ ومكوناته الثقافية، وموروثاته الاجتماعية أملت على الروائيين استلهاهم الأعمال الروائية الشعبية فى نتاجهم، كما أوجت إلى المترجمين أن يراعوا ذلك فى مستوى الأعمال المترجمة، وفى التصرف فيها لتوائم الذوق الشعبى السائد. لقد استعارت الرواية العربية فى مراحلها الأولى الكثير من أساليب وموضوعات ذلك الموروث الشعبى الذى لم يكن أمر التخلص منه سهلاً، وعودة إلى روايات تلك الفترة تكشف مدى تأثر تلك الروايات بالملامح العامة للروايات السردية سواء فى الأساليب، وبناء الأحداث، وبناء الشخصيات أو فى الأهداف العامة، وحتى الوظائف الاعتبارية القيمة، لقد كان التماثل كبيراً بين تلك الأجزاء المطبوعة من السير والخرافات والقصص الشعبية وكثير من حوادث الروايات

وشخصياتها التى تكتب على غرارها، أو تقتبس وتحور أحداثها بما يوافق الذوق الشعبى السائد آنذاك، إذا كنا نريد ان نرصد الكيفية التى تأثرت بها الروايات العربية الأولى بذلك الموروث فعلياً أن نعلم النص الروائى ذاته ويوسعا أن نلاحظ الآثار الشعبى بوضوح فى عدة سمات اتسمت بها كل روايات تلك الفترة من قطع السياق الروائى بالوصف الطويل والمواعظ وإملاء المواقف وإسقاط الآراء والأفكار والتدخل بالتعظيم والتزنية والنقد الاجتماعى والسياسى، وهو موقف كثير ما نلاحظه فى تلك الروايات، وعندما ننأمل المظاهر المشتركة التى تجمع بين هذه الروايات وبين الأدب الشعبى، نجد أنها تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه بالمقدمة التقليدية أو فاتحة الرواية ويبدو تأثر الروايات الأولى بهذه الظاهرة واضحاً حتى إننا لم نجد رواية تخلو من مقدمة وعظية إرشادية وأخلاقية، وإذا كان السبب فى ذلك يعود بالأساس إلى أن الحكاية القديمة قد اتهمت بإفساد الأخلاق عن طريق الإباحية، فقد حاولت عن طريق ما كان يسمى بفاتحة الحكاية أو تلاوتها أن تهد لها تهديداً أخلاقياً بالدعوة إلى الاستسلام إلى مشيئة الله وإلى طاعة أوامره^(١).

لذا فقد تشكلت الفاتحة القصصية العربية القديمة تشكلاً جديداً فى الرواية العربية الحديثة، منذ نشأتها، فانتخذت شكل

ويقدم أمين أرسلان لروايته بخطبة قصيرة قبل المقدمة يقول: الحمد لله الذى ميز نوع الإنسان وكرمه عن سائر مخلوقاته بالعقل واللسان أحمده حمداً جزيلاً دائم الاتصال وأشكره شكراً ما توالفت الأيام والليالي^(٧).

وواضح من هذه المقدمات سواء منها المقدمات ذات الشكل أو الصيغة أو المنزع الأخلاقى أو الدينى أو المقدمات المطولة التى ترسم ملامح أحد أبطالها، وهى بذلك تمهد للحدث الأول فى الرواية، وواضح حضور الموروث الحكائى العربى وبالتحديد حضور للقارئ الشعبى الذى اعتمد لفترة طويلة على المرويات التى كانت تروى شفاهياً، فكان طبيعياً للروايات التأسيسية الأولى أن تخضع لهذا الموروث، ولقد كان لخصوع المؤلفين لذوق القراء من ناحية ولتقليد الروايات الغربية من ناحية أخرى الأثر الكبير فى تطور أحداث الرواية وبناء عقدها ورسم شخصياتها وأسلوبها ولغتها.

وتقوم العقدة فى معظم هذه الروايات على علاقة حب بين حبيبين تقوم بينهما العقبات وتكتمل علاقتهما فى النهاية باجتماع الشمل وانتصار الخير على الشر، وهى العقدة التقليدية لكثير من قصصنا الشعبى. وإذا كانت العقدة فى هذه الروايات تدور على محور واحد، هو العلاقة الغرامية التى تعترضها العقبات فإن رسم الشخصيات يدور أيضاً فى الإطار نفسه من حيث اشتراكها فى مجموعة من المظاهر مع مظاهر السيرة الشعبية والأدب الشعبى حيث الشخصية النمطية المثالية، فإما أن تكون خيراً مطلقاً أو شراً مطلقاً، وقد أدى هذا الفهم المثالى للشخصية إلى جمود وثبات هذه الشخصية وعدم تطورها ونموها؛ لأن المؤلف يحكم عليها من البداية حكماً نهائياً لا يتغير خلال الرواية، وكان طبيعياً أن يعكس موقف المؤلفين فى هذه الروايات من الحدث والشخصية على أسلوبهم فى التعبير سواء أكان ذلك فى مجال السرد أم الحوار حيث لجأ المؤلفون إلى الأسلوب التقريرى فى السرد، وقلمنا نجدهم يستخدمون للحوار، بل نرى بعضهم يقطع المرء ببعض الأبيات الشعرية.

ويذهب الهزارى فى تفسيره لوجود الشعر فى الرواية بأنه مستمد من السيرة الشعبية، يقول: إن وجود الشعر فى الرواية بقية متلكة من بقايا الشكل الملحمى الذى انحدر من الملاحم الشعرية الخاصة إلى أن أصبح جزءاً أو مقوماً

النص الوعظى، أو شكل العبارة، أو الخطبة أو الدرس الأخلاقى أو التاريخى الحضارى. الجدير بالذكر أنها كانت سمة مميزة فى التراث الرسمى.

تبدأ رواية «فنائج الأحوال فى الأقوال والأفعال» لعائشة التيمورية بتلك المقدمة التقليدية: بسم الله الرحمن الرحيم، سبحانه من أنار لأولى البصيرة مصباح الفلاح والهدى، وجعل ذاك السنا سراجاً وهاجاً فى سبيل النجاح لمن اهتدى، وأفعم زجاجة الفكر من صافى عطر التأمل والاستبصار، حتى غدت بلوامع المعرفة كأنها كوكب درى يكاد زيتها يضىء لو لم تمسه نار، فتخمد من زين صحائف أصدق الحديث بأحاسن محاسن البيان (...) فسنأله التوفيق لحسن السلوك، والمنة بعق كل عبد فى يد الغفلة مملوك، والصلاة والسلام على حبيبى إمام المتقين وشفيع المذنبين وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين^(٨).

بالإضافة إلى وظيفة التقديم الأخلاقية التى كانت تقوم به فاتحة الحكاية العربية يمكننا أن نضيف لها وظيفة ثانية وهى لفت انتباه السامع، وتهيلته تهيلة نفسية، بدعوته إلى إفراغ ذهنه مما يشغله فيشتغل به، وإلى التفرغ إلى الحكاية، وهذا راجع إلى شغوية الحكاية العربية قبل أن تكون مكتوبة.

وفى رواية «حديث ليلي» لمحمد تميمى يقول: الحمد لله القديم فى مهده المتعالى بجده الذى علت الوجوه لقصده وإن من شئ إلا يسبح بحمده، والصلاة والسلام على سيدنا محمد أشرف الأنام وبهجة هذا العالم والنظام وعلى آله الطاهرين الطيبين وصحبه والتابعين أجمعين^(٩).

«حديث ليلي، خير من ألف ليلة وليلة فى دهاء دمنة، فى حكمة كليله وقصة يلهم بها النديم ويصفى لها الحكيم؛ فهى تحفة الجليس ونزهة الأنيس نسأله تعالى الرضا وحسن الختام بجاه أنبيائه الكرام^(١٠)».

وقريباً من المقدمة السابقة يورد «نخلة صالح» فى قصة «فؤاد ورفقة محبوبته»، يقول: سبحانه من زين الوجوه بالصباحة والأكف وبافر السماحة والتقدور بلطافة الرشاقة والألسن ببراعة اللباقة والصذور برمان النهود والحدود بزاهى الورود والجهاب ببياض البلج والعيون بسواد الدعج فأسأله بحق أنبيائه أن يسامحنا فيما قصدها^(١١).

وفى رواية «الفناة الشرقية» لمحمد أفندى حسين يقول فيها: بسم الله الرحمن الرحيم أبعدنى وبحوله أستعين وهو حبلى^(١٢).

رئيسياً في البناء الفني للسيرة الشعبية، معنى هذا أن العودة بالمنحنى التاريخي لشيوخ هذه الظاهرة في روايات التسلية والترفيه واحتفال النقاد بها دون أن يقدموا تأليلاً نقدياً يبين وظيقتها يقف بنا أمام المصدر التاريخي لهذه الظاهرة والمستمدة من الأدب الشعبي^(٨).

ونمثل رواية «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» لعائشة التيمورية نموذجاً للروايات التي تأثرت بأشكال التراث الشعبي وبخاصة «ألف ليلة وليلة»، رغم تأثرها من ناحية الأسلوب بالتراث العربي القديم، فهي في تعبيرها تقيدت بالسجع إلى حد كبير، بدا ذلك بوضوح في عنوان الرواية فكما هو واضح يتمثل لغة المقامة المسجوع، والكتابات التي عاصرت عائشة التيمورية، فالسجع كان سمة كل هذه الكتابات، كذلك تأثرت عائشة التيمورية في موضوعها بألف ليلة وليلة، فعالم ألف ليلة وليلة كان حاضراً بقوة من خلال الإسراف في التخيل والجنوح إلى عدم المعقولية، والمصادفة والتقديرية هي التي كانت تحرك الأبطال الذين كانوا أشبه بأبطال حكايات ألف ليلة وليلة، والملاحظة الجديرة بالاهتمام هنا أن عائشة التيمورية قد تأثرت بشكل كبير بطرائق سرد ألف ليلة وليلة، فالرواية تتضمن حكاية إطاراً ودخلها حكايات فرعية (تراث ممتد في ألف ليلة وليلة / كيلة ودمنة...).

ولكن حضور ألف ليلة وليلة هنا عبر حكاياتها ذات الطابع الديني التعليمي وليست الحكايات المتحررة، فنشأة عائشة التيمورية الدينية كان لها أكبر الأثر في هذا التوجه وسنستوقف الآن عند قراءة هذه الرواية لنرى إلى أي حد مثلت الروايات التي تأثرت بالأدب الشعبي وعلى وجه الدقة ألف ليلة وليلة.

عالم الرواية :

عالم الرواية نفسه نراهي بأماكنه وشخصه ومسمياته ووقائعه خارج العصور الحديثة وعوالمها، تدور «نتائج الأحوال» حول حدث رئيسي هو فشل الملك العادل ووزيره مالك ونديمه عقيل في تربية الأمير مدحود تربية إسلامية تساعد على تولي الحكم، وذلك بسبب كل من (دشنام وغدور) وهما وزيراً المالية والسلاح فقد كان لهما دور أساسي في إفساد الأمير في محاولة لتحقيق طموحاتهم في الاحتلاء على الملك، وحين يمرض الملك ويموت فجأة، في

غياب وزيره ونديمه، يتجهز دشنام وغدور الفرصة للاستيلاء على العرش والتخلص من مدحود، ينجر الأمير من المؤامرة على حياته، ويبدأ رحلة لاكتشاف نفسه من جديد وفيها يتخلص من كل العادات السيئة التي تعلمها على يد كل من دشنام وغدور، حيث يلتقي مع عقيل نديم الملك، الذي يساعده في رحلة اكتشاف ذاته وذلك عن طريق سرد حكاية داخل الحكاية الرئيسية، يقدم له فيها النصيحة بطريق غير مباشر، وبمساعدة النديم وزير الملك يستطيع استرجاع عرشه ونشر العدل بين الرعية.

فعالم النص هو عالم القصور والملوك، والغدر والدسائس، والرحلة والحلب.. إلخ، هو عالم ألف ليلة وليلة... وكأننا نقرأ إحدى حكايات شهر زاد.

شأن عائشة التيمورية كغيرها من كتاب تلك المرحلة الذين كانوا مشغولين بإشباع فضول القراء بسلسلة من الأحداث العجيبة المتداخلة وهي لا تخضع للتحليل أو التفسير، ولكنها تخضع للقضاء والقدر وما سطر في اللوح المحفوظ.

التشكيل السردى:

وتأتي أحداث الرواية من خلال السرد التقليدي الذي سبق أن لاحظناه في الروايات السابقة، فلفظه تراثية وتتميز عائشة التيمورية بأنها تبذل جهداً كبيراً في اختيار ألفاظها وصورها البلاغية. وقد كان حرص «عائشة» في هذا المجال واضحاً لدرجة أنها استخدمت ألفاظاً مهجورة ومفردات تحتاج إلى البحث عنها في قواميس اللغة.

ومن هذه المفردات:

«وأنا أتأوله رغمًا لأجل وجودكما فيؤدبني إلى الهيضة»^(٩).

فكلمة الهيضة تحتاج إلى الرجوع لمعناها في القاموس؛ لنعرف أنها مرض أو سقم بسبب تخمة الطعام وأيضاً «وما زال يضريان بالراحات من الحزن والأسى»^(١٠)، وضرب به أو عليه: لزمه أو أوع به.. وهكذا.

وتميزت لغة عائشة بالسجع والمحسنات البديعية ويبدو هنا تأثرها بالأسلوب المقامى، فمثلاً:

«وكان هذا الملك بالعدل مشهوراً، وبالصلاح مشكوراً، وعلى حميد المساعي مشكوراً، وبطلو الهمة مغبوطاً مسروراً،

وكان له وزير واسع الإدراك مدبر، ولجديوش الآمال بالفكر السديد مسخر...^(١١).

وراصح في هذه الفقرة ولع عائشة التيمورية بالمسجع حتى إنه أصبح سمة أساسية في لغتها، فهي لا تترك فرصة في الأسلوب إلا وتجعله مسجوعاً.

وهذه اللغة التراثية تصحب على الوصف أيضاً:

«وصار النديم يتأمل في تحف الزهور وقد ضحكت ثغورها ونثر الندد عليها جمانة، وتشكلت ألوان النور لما أخذ من نور البدر أمانة، وجرى لجين الفرات فمال البيان للعناق، وأحاط بالأغصان إحاطة الخلال بالماء، وسرت حميا النسيم على ندمان الأشجار»^(١٢).

توظف «عائشة التيمورية، ظاهرة أسلوبية ترتبط بالسرد الروائي وهي التضمين، بالقرآن الكريم والشعر والأمثال، ويبدو التأثير القرآني واضحاً بقوة في مواضع كثيرة، تقول:

«فما زل يشرب من مجارى النفاق كؤوس حميم وغساق»^(١٣)، وهي مقبسة من الآية الكريمة: «لا يذوقون فيها برذاً ولا شارباً إلا حميماً وغساقاً» (النبا: ٢٥).

وعندما يستغرب الملك من وزيره ونديمه المرافقة لابنه بالإسراف والتبذير يقول:

«إن المبذرين كانوا إخوان الشياطين»^(١٤).

ويأتى على لسان الوزير هذا التمثال للغة القرآن الكريم «إن المال والبنين زينة الحياة الدنيا»^(١٥)، وهي مقبسة من الآية الكريمة: «المال والبنون زينة الحياة الدنيا»^(١٦).

وعلى لسان مدحود نرد الكثير من الآيات في مواضع مختلفة:

«إن النفس لأماراة بالسوء»^(١٧).

«فلا تقل لهما أفٍ ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريماً واخفض لهما جناح الذل من الرحمة»^(١٨).

«ولا يقلع الساحر حيث أتى»^(١٩).

وهذا التأثير الواضح بالقرآن الكريم له ما يبرره عند عائشة التيمورية التي تقول عن تأثير تعلمها للقرآن الكريم في حياتها الأدبية ومعرفها في مقدمة الرواية:

«ولما تحلى مذاقى بحلارة تلاوة كلام الله القديم، قلت ملتزمة للفتح بفضل (بسم الله الرحمن الرحيم) ووقفنى

الفتح بفتح خلية ذاك الشاهد الصافي والارتواء من ذلك المنهل الكريم الشافى فما زلت أقتبس ضياء التفقه من سرح النلاوة، وألتصم عذوبة الهداية من صحاف زبدة هاتيك الحلاوة»^(٢٠).

وفيما يتعلق بتوظيف الشعر داخل السرد الروائي فعائشة التيمورية توظفه للتعليق على الأحداث أو تتخذه وسيلة لتقديم صياغة شعرية للفكرة التي قدمتها في السرد.

تقول:

حوادث الدهر للإنسان مرآة

مصقولة كما بها لندهر عبرات

فمن رأى حظه تهذيب زخرفة

بكل زين نبت عنه الحسرات^(٢١)

وهي هنا تصف على لسان مدحود حاله بعدما فر هارباً من «دشنام وغدور، والطريف أن عائشة التيمورية توظف بعض المقطوعات الشعرية التي نظمها داخل السرد فتقول وأنمل بقول التيمورية حيث قالت:

لا تفرح من سعد بانا

فالبدر سيكشف أحسانا

والحجة ما قال الله

لك الأيام نداولهسا^(٢٢)

وهي تقدم صياغة شعرية للفكرة التي قدمتها في السرد وإلى جانب تضمين الشعر فإن «عائشة التيمورية، توظف الكثير من الأمثال والحكم داخل السرد، ومرافقة هذه الأمثال أن بعضها من تأليف عائشة التيمورية نفسها، تقول:

«وقد أجادت التيمورية في هذا المعنى وقالت في المثل: الخصن مقرر لديق باللين فوجهه كما شئت للشمال واليمين»^(٢٣).

وتخرج من هذا المثل إلى الاستطراد للحكم المرتبطة بالثبيرة السليمة، فتقول:

«وفي هذا الشأن أيضاً: الرأفة في التأديب نتيجتها الخسران، والشفقة في شأن التهذيب خلاصتها الطغيان ولو تركت وذاك على نسق دلالة في أفعاله وأقواله، لشب على سوء خصاله وشاب على قبيح فعاله، وأكسب أبويه عظيم الخسران، وكساهما جلباب المعرة وقميص الخذلان»^(٢٤).

«ففرح فرحاً شديداً» (٣٣).

«فاعتقم بهرام غماً شديداً» (٣٤).

الشخصيات :

من أبرز المظاهر التي اتسمت بها شخصيات عائشة التيمورية أنها شخصيات نمطية بحيث تصنف أصنافاً متحدة الأشكال والنوايا والأهواء والطباع، إذ تقدم الشخصية منذ البداية مكتملة الصفات وبالتالي الأفعال.

ويمكننا أن نلاحظ هذه الصياغة النمطية في رسم شخصية «الملك» فتقدمه عائشة على النحو التالي:

«كما اتفق أن ملكاً من ملوك الزمان اسمه العادل وكان هذا الملك بالعدل مشهوراً وبالصالح مذكوراً وعلى حميد المشاعر مشكوراً ويعلو الهمة مغبوطاً مسروراً وعلى كل خصم أو معاند مؤيداً منصوراً» (٣٥).

والوصف السابق يذكرنا بوصف شهرزاد للخليفة هارون الرشيد.

أما وزيره ونديمه فتقدمهما على النحو التالي: «وكان له وزير واسع الإدراك مدبر، ولجويوش الآمال بالفكر السديد مسخر، وكان اسمه مالكا وقد ملكه العادل زمام ملكه، وقبض لرأيه الصائب أمور حكمه وجعله خازناً ذخائر أسرارهِ (...) فكان في مآرب الآمال ساعياً نصيراً ويعواقب الأحوال عالماً بصيراً، وكان لذلك الملك نديم يسمى بعقيل له في كل مستحسّنات العقول جميل خصت عذوبة منطقة باللذات، وأغنت راحة منادته عن الراحة (...)» (٣٦).

وعندما ترسم لنا شخصية الأمير ممدوح وهو الشخصية الرئيسية في الرواية تقدمه على النحو التالي:

«فقدم عليه بذلك المصون، كأنه لؤلؤة من اللؤلؤ المكنون (...)» (٣٧).

ونلاحظ أنها أحياناً تعطي نظرة عامة تميز بين الملوك والعوام، كما في المثال التالي:

«فجلس الملك، واصطلت الرجال أمامه على أقدامهم والوزير والندم على مقاعد الأحجار حتى مطلع النهار» (٣٨).

والشخصيات داخل الرواية هي (أدوار) بلا ملامح محددة أحياناً:

ويبدو هذا الاستطراد داخل السرد من النمط التعليمي الذي شكل ظاهرة أساسية في كتابات تلك الفترة، التي كان تهدف إلى تحقيق غايات تعليمية وإصلاحية تشبه غايات عائشة التيمورية، وتنتشر هذه التقنية داخل السرد الروائي فكثيراً ما نجد عبارات من قبيل «واسمع قول التيمورية في هذا المعنى، أو وقد أجادت التيمورية في هذا المعنى، وهذا يعني أنها ستعطي إما نصيحة أو مثلاً أو حكمة. تقول:

«واسمع قول التيمورية في هذا المعنى: اتخذ الأدب مركزاً للأرب، فهو لكل رغبة نعم السبب» (٣٩).

ورثة ظاهرة أسلوبية مهمة وظفتها عائشة التيمورية داخل التشكيل السردى، وهي تقنية «تداخل السرد»، وهذه التقنية تشيع في حكايات ألف ليلة وليلة وتلعبها بطابع سردي لا يكاد يوجد إلا فيها، والتداخل السردى هو تضمين حكاية داخل حكاية أخرى، أو حكايات فرعية عدة داخل الحكاية الرئيسية وهذا ما وظفته عائشة التيمورية داخل روايتها. ففي إطار الحكاية الرئيسية نجدنا تنجح إلى حكاية أخرى فرعية هي: «فرهاد وبهرام، يتلوها النديم عقيل على مسمع الأمير ممدوح ليتعظ من أحوالها ويستفيد من عبرها» (٤٠).

وإذا كانت عائشة التيمورية قد تأثرت بهذا التقنية من ألف ليلة وليلة، فإننا نلاحظ أيضاً تأثرها بكليته ودمته، فهي تعرج أحياناً إلى القصص الحيوانية الرمزية، بدا ذلك في قصة الثعلب والغراب التي تلاها نديم الأمير ممدوح، تقول:

«إن غراباً اختطف قطعة من الجبن ومكث على شجرة ليأكلها فرأه ثعلب، فقال في نفسه: إني أحق بأكل هذه القطعة منه وسأخذها بألطف حيلة (...)» (٤١).

وتجدر الإشارة إلى أن «عائشة التيمورية، قد تمثلت بعض عبارات ألف ليلة وليلة ونقلتها نصاً من اللبائي. تقول:

«قبلا الأرض بالسمع والطاعة» (٤٢).

«فأسودت الدنيا في وجه الوزير» (٤٣).

«أسودت الدنيا في وجوههما» (٤٤).

«صاقت عليه الدنيا» (٤٥).

«فسالت مدمع القوم كالمهراق».

«وهدر كاسيل من الآفاق» (٤٦).

الزمن المكان:

ترى كيف وظفت عائشة التيمورية «الزمن داخل النص السردى وإلى أى حد بدت متأثرة فى صياغتها للزمن بألف ليلة وليلة؟

وعندما نتوقف، فى هذه الرواية عند الزمن نجد الكاتبة تصيغه تماماً كالزمن فى ألف ليلة وليلة وفى أحيان كثيرة تستخدم نفس عبارات ألف ليلة وليلة، ويمكننا أن نتوقف عند ثلاثة مظاهر أساسية حكمت زمن تلك الرواية. أولها ما يمكن أن نطلق عليه الارتداد أو (الفلاش باك) أو الرجوع بالأحداث إلى الوراء، وهذه التقنية السردية تميزت بها ألف ليلة وليلة، وقد استخدمته عائشة التيمورية فى أكثر من موضع فعندما التقى ممدوح بنديم الملك حكى ما حدث له ولأبيه فى غياب النديم يقول:

«اعلم أيها الشفيق أنى بعد عزيمتكما أنت والوزير قال لى الخائن» (٥١).

وحكى ممدوح للنديم كل قصته وهروبه حتى التقى به واستمر ذلك الارتداد إلى أكثر من عشرين صفحة من الرواية (٥٢).

غياب الدلالة الزمنية الحقيقية:

إذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة قد تميزت بالزمن العام غير المحدد للماضي فى أغلب الأحيان فإن عائشة التيمورية لم تخرج عن الإطار نفسه من حيث غياب الدلالة الزمنية فجاءت الوحدات الزمنية مبهمه وغامضة وغير محددة، والرواية مليئة بهذه الأنماط الزمنية تقول:

«اتفق أن الملك كان ذات ليلة» (٥٣).

«فأطرق الملك ملياً وغاب» (٥٤).

«ولم يزل فى (...) حتى ينام» (٥٥).

«ولما نام الفتى برهة» (٥٦).

«نفدى ساعة من أنسك بأرواحنا» (٥٧).

«ثم مضت مدة» (٥٨).

«فلما جن الليل» (٥٩).

«فأطرقا إلى الأرض برهة طويلة» (٦٠).

«وتحدثا برهة» (٦١).

«فجاء الحاجب يأمرها بالحقض» (٣٩).

«فنادى الوزير على المشايخ» (٤٠).

«فحضر الطبيب ترجف أعضاؤه مذراً» (٤١).

«فأتانى صاحب القرن» (٤٢).

«فأخذ العسكرى وأدخله حجرة» (٤٣).

وبما أن فكرة الطبقة فى «ألف ليلة وليلة» لم تكن حائلاً بين التواصل مع الشخصيات والتعاش، فالتبعية فى الرواية لم تخرج عن إطار «الليالى»، وكما أن الشخصيات فى «الليالى» فى معظمها طيبة، والأشراق قليل ولكن على قلنتهم، دورهم بارز فى تحديد مسار الحدث، وإذكاء الصراع فالشر فى الرواية كان مجسداً فى رجلين هما: «دشنام، القيم» على خزانة المالية، والثانى «غدور» القيم على خزانة السلاح، وكما تعودنا فى ألف ليلة وليلة بحماية وجود المساعد الخير للبطل، فعائشة التيمورية تجعل من نديم المساعد له حتى نهاية الرواية ليستعيد ممدوح عرش والده العادل.

فكرة الحيلة والتكرار كما فى «ألف ليلة وليلة»:

وتلجأ بعض شخصيات روايتها إلى بعض الحيل التى نجدها فى ألف ليلة فعلى سبيل المثال نجد الوزير «مالك» يتنكر حتى لا يعرفه دشنام وهذه الحيلة كثيراً ما نجدها داخل الليالى. تقول:

«وكننت لاحقاً بهم فى حالة التنكر» (٤٤).

«بأنى أريد أن أرسل أحدهما متنكراً لأجل أن لا يعرفه أحد» (٤٥).

«فأحضرت ملابس النساء وألبست أحدهما وكان أجرد» (٤٦).

«وكان قد أحضر معه صبيّاً يلون البيضاء بالسواد (...) أذاب ذلك الصبغ وطلّى به جسمه قصار عبداً نوبياً» (٤٧).

«فلبس ملابس النساء والزاهدات ودخل البستان» (٤٨).

«فقام الوزير ولبس ملابس الغريبة» (٤٩).

«فأحضرت ملابس النساء وألبست أحدهما وكان أجرد فلبس وعصب رأسه وحشى يديه واكتحل وتطوق بالخز» (٥٠).

وواضح من الأمثلة السابقة غياب الدلالة الزمنية الحقيقية فنحن لا نعرف كم من الوقت تستمر الليلة، البرهة أو الساعة، وعندما نقرأ «نفدى ساعة من أنسك بأرواحنا، فهذه الساعة هنا، كما هو واضح، ليست ساعة حقيقية قياساً الزمنى ستون دقيقة، وإنما هي مجرد تقدير مبهم لوقت مبهم، وزمن غير محدد.

ومثل هذا التعامل مع الزمن داخل الرواية لا يقتصر على وحدة «الساعة، فحسب؛ وإنما ينصرف إلى كل الوحدات الزمنية الأخرى. ليلة - سنة (...) . ولم تزل على هذه الحالة سنة، (١٢) .

وتجدر الإشارة إلى تأثر «عائشة التيمورية، بما يمكن أن نطلق عليه تقنية «الزمن المفقود»، أى الزمن الذى تفقده إحدى الشخصيات حال إغماها، أو حال غيبيتها وقد تكرر استخدام هذا الزمن فى مواضع كثيرة من الرواية نقول:

«فلما قرأ الوزير ذلك المسطور أغشى عليه ساعات، (١٣) .

«فشق الغلام وتعلق بمنقه (...) وسقطا على الأرض رغاباً عن الوجود، (١٤) .

«فخر مدحود ساقطاً على الأرض، (١٥) .

«فأغشى عليه من شدة حزنه فإنتطح على الأرض، (١٦) .

فالزمن الذى حدث فيه الإغماء، حتماً حلقة مفقودة من زمن هذه الشخصيات التى حدث لها الإغماء، ففوقف مع فقدان الوعى كل شيء بما فى ذلك حركة الزمن.

وهذا الزمن نجده ما يتكرر كثيراً فى حكايات ألف ليلة وليلة وعلى سبيل المثال فى «حكاية حملاً بغداد»؛ ثم شقت نياها ووقعت على الأرض مغشياً عليها.

«فلما سمعت الثالثة قصيدتها صرخت وشقت ثيابها وألقت نفسها على الأرض مغشياً عليها.

فى النموذجين السابقين من ألف ليلة وليلة نجد هذه التقنية والى تبدو فيها عائشة متأثرة بألف ليلة وليلة.

المكان :

وقد ارتبط المكان بالتصور السابق للزمن، وكثيراً ما نجد داخل الرواية أماكن تشبه أماكن ألف ليلة وليلة العجيبة.

نقول: «ومشوا حتى لحقوا بنبيل الجبل، ففتح باب مغارة صغير له دهليز منحدر، وعند انتهاء الدهليز وجد أرضاً فضيحة محشوة بالمهمات وبها ما يفوق عن مائة رجل، (١٧) . ويقول فى موضع آخر:

«فقام بهرام وصار يجد فى البحث عن روضة مشكورة، ويقة عن أعين الناس مستورة، حتى وجد قطعة أرض بين الجبل والبحر، وأحضر العمال وبني بها بيتاً يحتوى على سبع مقاصير، (١٨) .

ومثل هذا النموذج المكانى كثير المحصور فى ألف ليلة وليلة، حيث تميل إلى اصطناع الحيز المستحيل والعيز البعيد الذى لم يره أحد. وإذا استثنينا بعض الأماكن المحددة الدلالة والى ذكرت بلفظها فى الرواية مثل «بغداد، الكوفة، إيران، الهند، فإن الأماكن الأخرى جاءت غير محددة المعالم. ربما أن الكتابة قد تأثرت بشكل كبير بأماكن ألف ليلة وليلة فقد جاءت بعض الأماكن فى الرواية بالشكل «الخزافى، المعهود فى ألف ليلة وليلة.

نقول: «إنه ظهر شخص من المتوحشين منذ ثلاثة أعوام تارة نهاراً يكون ظهوره وتارة ليلاً، وهو يعول الجبل ويقول بصوت مزعج: ابعثوا من يفهم خطابى ويرد جوابى وإلا هجمت عليكم وهشمتكم، (١٩) .

ينتهى التحليل السابق إلى حقيقة ينبغى التأكيد عليها وهى الدور الذى لعبه الموروث الشعبى فى تشكيل الرواية العربية من حيث البناء والأسلوب حتى إننا نجد كل عناصر الموروث الشعبى من حكم وأمثال وأسطورة وقصص شعبى بأنواعه داخل الرواية، والرواية كنوع أدبى لم تكن بعيدة عن هذا النسيج المتنوع من العناصر، فهى كما ذهب «باختين» ظاهرة متعددة من ناحية الأسلوب واللسان والصوت، وتتضمن وحدات أسلوبية غير متجانسة كالسرد المباشر وإعادة تكيف المرويات السردية الشفوية والمكتوبة، وتتضمن كتابات أخرى متنوعة: أخلاقية، أنثوغرافية، وأخيراً حكايات الشخصيات تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقاً منسجماً، فنختصص لوحدة أسلوبية عليها نتحكم فى الكل (...) فالأصالة الأسلوبية للجنس الروائى تكمن فى تجميع الوحدات المذكورة داخل الوحدة العليا الكلية، ولذلك فأسلوب الرواية هو تجميع، ولغة الرواية هى نسق اللغات(٢٠) .

«إن هذا الأدب الشعبي، وخاصة الحى والمعارس والمعيش والفاعل، هو أكثر الأدب قِرباً لمحتوى شكل الجماعات، وفيه تجسيد لملاحم أساسية غائرة من هويتها الممتدة والمتطورة. وللواصل معه، من خلال أشكاله، ومحتواه، كان قادراً على أن يحقق لنا أشكالاً روائية حقيقية، وليست تابعة» (٧١).

وينبغى الإشارة إلى أنه رغم احتواء الموروث الشعبي لبعض أسس الفن الروائي، ومحاولات استنهاضه حتى أواخر القرن التاسع عشر، فقد ظلت معظم هذه المحاولات عاجزة عن تحقيق ما كانت تطمح إليه؛ وذلك لأن وعيها بهذا التراث لم يكن وعياً حقيقياً بقدر ما جاء متأثراً تلقائياً وإرضاءً لذوق القراء آنذاك.

ولو قدر لهذا الفن أن يستمر لكان بمستطاعنا الحديث عن فن قصصى عربى، لكن انقطاعه كان حاسماً باستثناء ما تبقى فى الذاكرة العامة والوعى العام» (٧٢).

وعلى هذا الأساس ينبغى علينا دراسة هذه الروايات من منظور يبنى فى الأساس على وعى بأهمية الأشكال الشعبية والموروث الشعبى فى نشأة الرواية وتشكلها، بالإضافة إلى الوعى بثقافة القرن التاسع عشر الذى شهد تحولات كثيرة أثرت بطبيعة الحال فى الأدب بشكل عام والرواية على وجه الخصوص، وأنصوّر أن إقصاء هذه الروايات وتهميشها فى كل الدراسات النقدية التى تناولت نشأة الرواية العربية ووصفها بروايات التسلية والترفيه؛ لأنها كانت تحاكى الأدب الشعبى كما ذهب «عبد المحسن طه بدر» يحتاج منا إلى إعادة نظر، وبخاصة أن مصطلح التسلية والترفيه الذى وصفت به هذه النصوص أصبح من المسلمات التى تطلق على هذه الفترة مما أسقطها من تاريخ الرواية العربية رغم أهميتها الشديدة. وفى هذا السياق تصبح إشارة «سيد البحراوى» إلى أهمية الوعى بقيمة الأدب الشعبى بالغة الدلالة يقول:

الهوامش :

سنة ١٨٧٨، «نجاح السيد غندور وحكاية الأسمى طرطور حكمت». تجدر هذه الرواية وكأنها إهدى حكايات ألف ليلة وليلة، ويقول: الحمد لله الملك الوهاب الملهم بفضله من أراد الصواب والصلاة والسلام على خير الأنام سيدنا محمد وآله مصابيح الظلام (ريبد) فإنه كان فى غابر الأزمان ورسالف للدهور والأحيان شاب من ذوى الصنب والنسب يدعى السيد غندور قد ترك له والده مالا أكثر من أن يحصر.

انظر: قصة فؤاد ورقفة محبوبته، نسخة صالح، سنة ١٨٧٢. السبك واللهج، محمد عبد الفلاح المصرى، ١٨٧٥. منتهى العجب فى أخبار أكلة الذهب، ميخائيل جورج عوار، ١٨٨٥. حديث ليلى، محمد تيمى، ١٨٨٨، وغيرها الكثير.

(٨) الهوارى: مصادر نقد الرواية، مرجع سابق، ص ٩٩.

(٩) نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال، عائشة التيمورية، مكتبة الأسرة ٢٠٠٤، ص ٥٦.

(١٠) المصدر السابق، ص ٥٨.

(١) انظر على سبيل المثال: فاتحة سيرة عنترة بن شداد أو سيرة سيف بن ذى يزن.

(٢) عائشة التيمورية: نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال، المقدمة، ١٨٨٥، مكتبة الأسرة ٢٠٠٤.

(٣) محمد تيمى: حديث ليلى، مطبعة مصر، ١٨٨٨، ص ٣.

(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥) نخلة صالح: قصة فؤاد ورقفة محبوبته، ١٨٧٢، المقدمة.

(٦) محمد أفندى حسين: الفتاة الشرقية، ١٨٩٨، المقدمة.

(٧) أمين رسلان: أسرار النصوص، ١٩٠٢، المقدمة. انظر، مقدمات روايات تلك الفترة يلمح للدراسة المعطونة ب: نشأة الرواية العربية دراسة فى بواكير تشكل الفرع الروائى، إعداد محمد سيد محمد عبداللّو، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦. حيث يبحر فى كثير منها تأثيرها الواضح شكلاً ومضموناً بالأدب الشعبى، فطلى سبيل المثال فى رواية محمد عبدالفتاح المصرى

وقد ورد مثل هذه الكلمات في المواضع التالية:

ص ٨٨، ص ٨٩، ص ٩٢، ص ٩٨، ١٠١، ١٠٣، إلخ.

(١١) المصدر السابق، ص ٣٠.

(١٢) المصدر السابق، ص ٣٧.

(١٣) المصدر السابق، ص ٥٠.

(١٤) ص ٦٤، سورة الإسراء، آية ٢٧.

(١٥) المصدر السابق، ص ٧٢.

(١٦) سورة الكهف، آية ٤٦.

(١٧) سورة يوسف، آية ٥٣.

(١٨) سورة الإسراء، آية ٢٣.

(١٩) سورة طه، آية ٦٩. ومواضع تضمنين آيات

كثيرة من القرآن في الرواية في الصفحات التالية:

ص ٩٨، ١٠٢، ١٢١، ١٣٢، ١٣٦، ١٥١، ١٦٢،

١٨٥، ١٨٨، ١٩١، ١٩٢، ٢٠٢، ٢١٢، ٢٢٠،

٢٧٩.

(٢٠) نتائج الأحوال، المقدمة، ص ٢٧.

(٢١) المصدر السابق، ص ١٠٨.

(٢٢) ص ٢٠٢. انظر: مواضع تضمنين الشعر في

الرواية، ص ١٣٩، ١٤٣، ٢٠٢، ٢١٥، ٢١٩،

٢٢٣، ٢٣٢، ٢٥٠.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٣٦، ٣٧.

(٢٤) المصدر السابق، ص ٣٧.

(٢٥) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٢٦) تبدأ هذه الحكاية الفرعية من بداية الفصل الثالث،

ص ١١٩، وتنتهي مع الرواية حتى نهايتها.

(٢٧) المصدر السابق، ص ٧١.

(٢٨) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٢٩) المصدر السابق، ص ٥٢.

(٣٠) المصدر السابق، ص ٥٥.

(٣١) المصدر السابق، ص ٨٧.

(٣٢) المصدر السابق، ص ٢٧٤.

(٣٣) المصدر السابق، ص ٢٠٨.

(٣٤) المصدر السابق، ص ٢١٨.

(٣٥) نتائج الأحوال: مصدر سابق، ص ٣٠.

(٣٦) المصدر السابق، ص ٣٠، ٣١.

(٣٧) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٣٨) المصدر السابق، ص ٢٣٤.

(٣٩) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٤٠) المصدر السابق، ص ٥٦.

(٤١) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٤٢) المصدر السابق، ص ١٠٦.

(٤٣) المصدر السابق، ص ٢٦٤.

(٤٤) المصدر السابق، ص ٢٣٩.

(٤٥) المصدر السابق، ص ٢٤٢.

(٤٦) المصدر السابق، ص ٢٤٢.

(٤٧) المصدر السابق، ص ٨٨.

(٤٨) المصدر السابق، ص ١٥٥.

(٤٩) المصدر السابق، ص ٢٣٥.

(٥٠) المصدر السابق، ص ٢٤٢.

(٥١) المصدر السابق، ص ٩٥.

(٥٢) استمر هذا الارتداد من ص ٩٥-١١٥.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٣٢.

(٥٤) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٥٥) المصدر السابق، ص ٤٣.

(٥٦) المصدر السابق، ص ٤٤.

(٥٧) المصدر السابق، ص ٤٤.

(٥٨) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٥٩) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٦٠) المصدر السابق، ص ٥٥.

(٦١) المصدر السابق، ص ١٤٤.

(٦٢) انظر: غياب الدلالة الزمنية في مواقع كثيرة من

الرواية ص ٧٢، ١٣٧، ١٤٤، ١٨٥، ١٩٠، ١٩٥.

(٦٣) المصدر السابق، ص ٨٦.

(٦٤) المصدر السابق، ص ٩١.

(٦٥) المصدر السابق، ص ١١٧.

(٦٦) المصدر السابق، ص ١٤٠.

(٦٧) المصدر السابق، ص ٢٢٣.

(٦٨) المصدر السابق، ص ١٥٨-١٥٩.

(٦٩) المصدر السابق، ص ١٣٨.

(٧٠) انظر: ميخائيل باخثون: الخطاب الروائي،

ت: محمد بزادة، القاهرة، ص ٣٨، ٣٩.

(٧١) سيد البهراوي: محتوى الشكل في الرواية

العربية، ص ٥٥.

(٧٢) محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية

النشأة والتحول، الهيئة المصرية للكتاب،

دراسات أدبية، ١٩٨٨، ص ٢١.



التنوع المقامى والإيقاعى فى الألحان الشعبية بمدن القناة

عصام ستاتى

الواحد يتم التحول من المقام الأساسى إلى مقام آخر، بينما التنوع يعنى أن الأغانى الشعبية لا تغنى كلها من مقام واحد.

وبالطبع إنه من العيب أن يظن أن كافة الأغانى الشعبية فى منطقة ما تغنى من مقام واحد، وقد ظن باحثون كثيرون أن الأغانى الشعبية فى مدن القناة تغنى من مقام الراس، ورجع ظنهم إلى أن آلة السمسمة ذات الخمسة أوتار كانت تضبط على الخمس درجات الأولى من مقام الراس مثل:

أغنية: بتغنى لمين ولمين ولمين

بتغنى لمين يا حمام

وقد عمم هذا الفهم على جميع أغانى السمسمة بمنطقة القناة حتى على الأغانى التى تعزف فيها السمسمة راس كإيقاع منم وليس كألة تعزف لحن ميلودى (نغمى). فقد كانت السمسمة فى هذه الحالة مجرد خلفية أو فرشة بينما المغنون يخونون من منطقة مقامية أخرى، وهذه الطريقة فى الأداء حافظت على التنوع المقامى الذى هو طبيعة بشرية فلا يمكن أن يعبر الإنسان عن كل احتياجاته اللحنية والنغمية من مقام واحد، وللتغلب على هذا المعجز بدأ العازفون البسطاء فى تطوير الآلة بإضافة وتر سادس ثم وتر سابع

ثم التعامل مع الأغنية الشعبية لفترة طويلة من الزمن بنظرة أحادية وهو التعامل معها بوصفها نصاً أدبياً شفهياً دون التعامل معها بوصفها نصاً لحنياً شفهياً أيضاً، وهذه النظرة ترجع إلى أن الاهتمام المبكر بالأغنية الشعبية جاء من باحثى الأدب الشعبى ولم يهتم دارسو الموسيقى بالتخصص فى هذا النوع، ويرجع إلى نظرة الأكاديميين المتعالية نحو الموسيقى الشعبية بوصفها موسيقى البسطاء، وموسيقى تعتمد على التيمة والتى لا تتجاوز «أركثاف» (أى ثمانى نغمات) وهذا ما جعل اللحن الشعبى فترة من الزمن منعزلاً وغير مدون، ويجعلنا عندما نقرأ نصاً شعبياً غنائياً لا نستطيع حتى مجرد التخييل كيف يغنى، وكان الملحنون المصريون أكثر اهتماماً بالموسيقى الشعبية لبניהلها ويستلهموا ويقتبسوا ما يشاءون منها ولا يزال هذا التيار من الملحنين قائماً.

ولكن السؤال ما المقصود هنا بالتنوع المقامى وقد أشرنا فى بداية كلامنا أنها موسيقى بسيطة؟ والإجابة أنه رغم بساطة اللحن الشعبى إلا أن به ثراءً وتعدداً فى المقامات اللحنية.

ولكن علينا أن نوضح الفرق بين مفهومى التنوع المقامى والتحول المقامى، والأخير يعنى أنه فى اللحن

حتى وصلت إلى عشرين وثراً، وأضافوا «العرب» لرفع الصوت أو خفضه وأصبح العزف (أي الجملة اللحنية) موازياً للفناء، وكان لفترة «التهجير» التي هاجر فيها أهالي القناة عام ١٩٦٧ إلى جميع مناطق ومحافظة مصر الأخرى، وتحول مطربي السمسمة للفناء على آلات أخرى وتحول بعض العازفين للعزف على آلات أخرى دور كبير في فهم كيفية الفناء على اللحن الأساسي وأن لا تكون الآلة مجرد إيقاع منغم، ومن هنا بدأ التطوير عن طريق زيادة عدد الأوتار وعندما وصلت الآلة لإشباع الوظيفة المتوسطة بها أدرك الملحنون دور الباحثين هذا وبدعوا في أخذ كثير من ألحان القفال مع تغير بعض كلمات النسخ:

مثل أغنية: ما تجوزيني يا ما
حاضر يا ولدى

وقد اعتدنا هنا في هذا البحث الميداني على أن يتم أخذ اللحن وتسجيله من أكثر من مؤدٍ حتى نتأكد بأن هناك درجة من الثبات يمكن الاعتماد عليها في تدوين اللحن الشعبي.

وقد كانت العينة العشوائية من الأغاني تتكون من ١٢ لحنًا... حيث وضعنا أوراقاً بعدد ٥٠٠ أغنية شعبية في برطمان وقام أحد الأطفال بسحب ١٢ ورقة، ونتج عن ذلك تسجيل هذه الأغاني لأربعين راوياً ممن يجيدون هذه الأغاني، وقد لاحظنا هذا التنوع حيث وجدنا ثلاث أغانٍ من مقام الراسات وأغنيتين من مقام النهاوند وخمس أغانٍ من مقام الحجاز وأغنية من مقام البياتي، كما لاحظنا من العينة ومن تجربتنا الموسيقية في إقليم القناة أن الفنان الشعبي لا يلجأ إلى مقام الكورد أو الزنجران أو الهزام.

ويرجع ذلك لبساطة اللحن الشعبي، فالزنجران مثلاً مقام معقد ومركب من أكثر من مقام، ولا يوجد في الفناء المصري للتدريج من هذا المقام ما يتجاوز أصابع اليد الواحدة ومن أشهرهم أغنية «يا حلالة الدنيا».

كما لاحظنا أيضاً كثرة الفناء من مقام الحجاز، وهنا كان سؤالنا لماذا يفضل أهل القناة الفناء من هذا المقام؟! ويرجع ذلك لتداول الأغاني الشعبية عبر البحر فتقوم بتصدير أغانٍ للخليج العربي واستيراد أغانٍ منه وخاصة اليمن والسعودية، وأن هذا المقام يتناسب أيضاً مع المزاج الخاص بالبلدان التي تعتمد على صحراء شاسعة أو بحر كبير؛ حيث إن فكرة الانساع يمكن استيعابها داخل هذا المقام بسهولة، فتأتي الجملة الموسيقية طويلة وقوية وهو رأي شخصي جداً وغير قاطع.

كما لاحظنا أن مقام النهاوند يلعب دوراً في الأغنية الشعبية في إقليم القناة وخاصة في الأغاني التي تأخذ

مصدرها الموشحات والأدوار الغنائية في القرن الثامن والتاسع عشر ولكنها ليست هي نفسها، فإن القريحة الشعبية هضمت هذه الأدوار وحرقها عن أصلها بحيث تتناسب مع طبيعتها وخرجها من السياق التركي لألحانها بشكل مصري تماماً.

وقد لاحظنا روح سيد درويش تتجدد في أغنية عجيبة من الأغاني الاثني عشرة، وهي أغنية عملاً ضربية على العمال من مقام الحجاز.

وأن مقام الراسات كان نصيبه من العينة ثلاث أغانٍ وهذا يدهش الكلام السابق للباحثين عن أن أغاني السمسمة في القناة التي تقال فقط من مقام الراسات، كما لاحظنا عبقرية اللحن الشعبي في أغنية (لا غلى ولا صيت) وهي مقام العجم الذي يوازي مقام (الماجيز) الغربي والذي لا يعتمد على أرباع الأنوار.

ولاحظنا أيضاً مع التنوع المقامي أن هناك تنوعاً في الضروب الإيقاعية، فقد تراجعت الضروب الإيقاعية للعينة بين أغنية واحدة من ضرب المصمودي الصغير وست أغانٍ من المصمودي الكبير، وأغنية سماعي دارج، وأغنيتين من الإيقاع البحري وهو إيقاع غريب ولا يستخدم إلا في هذه المنطقة، وفي تنويعات منفردة تميز مدن القناة عن غيرها، وقد تم تدوين هذا الإيقاع وضروبه الخاصة داخل هذه الدراسة. كما لاحظنا الإيقاع بالأيدي وهو الكف السويسي وقد قمنا بتدوينه وشرحه أيضاً ونوع الإيقاع المستخدم معه.

وهنا وصلنا إلى ملاحظة عجيبة وهي أن التنوع المقامي والإيقاعي في مدن القناة أكثر من غيره في أية منطقة أو بيئة شعبية أخرى في مصر ويرجع ذلك إلى أن التركيبة السكانية لأهالي القناة مكونة من معظم محافظات مصر المختلفة مما جعل ألحان وإيقاعات الجميع ألحان وإيقاعات للجميع، كما أن العلاقات الحدودية الجوارية لمنطقة القناة وبلدان أخرى واقعة على البحرين الأحمر والمتوسط نشطت الذاكرة الشعبية وجعلتها ذكرة في حالة إفراز وتجديد يومي، وكذلك حركة التجارة التي تتميز بها هذه المنطقة أثرت على تصدير واستيراد أنماط لحنية وإيقاعية.

الأغنية الشعبية: بتغنى لمين

النص:

بتغنى لمين ولمين ولمين	بتغنى لمين يا حمام
بتغنى لمين يا حمام	خوخك بكام يا صبيه
يا حلوة باللي تبغى الخوخ	ولك بلاش يا ضني عنيه
قالت بعشرة وبعشرين	زععلان من أبيه أبيه
وتقول لى أبيه أبيه	يا حمام
هو الخصام ده حرام	

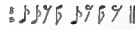
نوع القالب: غنائى

المقام: راست

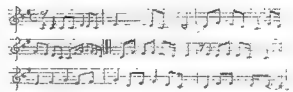
الميزان: بسيط 8

الضرب: مصمودى صغير.

المساحة الصوتية:



الأشكال الإيقاعية المستخدمة:



لحن أغنية بتغنى لمين

الأغنية الشعبية: أه يا لالا للى

أه ياللالى ياللالى ياللالى يا أبو العين السود يا خلى
عيني يا لالاى يا سيدى يا لالاى يا روحى يا لالاى
أه يا لالاى أه أه أه أه

دخلت جوه الجنة، عيط الياسمين يا لالاى
والسيسيان أشكى والورد قال دا لمين أه يا لالاى

نوع القالب: غنائى.

المقام: نهاوند.

الميزان: بسيط 8

الضرب: مصمودى كبير.

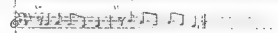
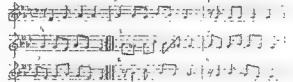
عزف مقام النهاوند مصور على درجة الجهرقة مع ترقيم الأصابع.



المساحة الصوتية:



الأشكال الإيقاعية المستخدمة:



لحن أغنية أه يا لالاى

موشح: تعالا تعالا يالكبير

النص:

تعالا يالكبير بكيت جمالك
ندخل على رشيد اليوم اليوم بحيلة
وله أوصاف تُرد الروح

الروح جميلة

نوع القالب: غنائى (موشح).

المقام: نهاوند.

الميزان: بسيط 3/4

الضرب: سماعى درج.



المساحة الصوتية:



الأشكال الإيقاعية:



لحن موشح تعالا يالكبير

الأغنية الشعبية: عالكنال

عالكنال عالكنال عالكنال ونا واقف صاحى عالكنال
ابعت يا ديان وهات طيارات تعمل غارات
ودبابات ومصلحات وانا واقف صاحى عالكنال

نوع القالب: أغنية.

المقام: راست.

الميزان: بسيط 8/4

الضرب: مصمودى كبير.



المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

الأغنية الشعبية: ولا غنى ولا صيت

النص :

ولا غنى ولا صيت ولو أنى بسـيط
بسـيط ومعايا الشمس مـرايا
والأرض غطايا واغنى واغنى
واغنى وأقول

نوع القالب: غنائي.

المقام: عجم على الجها ركاه.

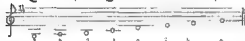
الميزان: بسيط.

الضرب: مسمودی کبیر۔

عزف مقام العجم على درجة الجهاركاه مع ترقيم الأصابع



عزف مقام العجم على درجة اليكاه مع ترقيم الأصابع



المساحة الصوتية:



الأشكال الإيقاعية:



لحن أغلبية ولا غنى ولا صيت

الأغنية الشعبية: عملوا ضريبة

النص الشعري:

عملو ضررية على العمال

البراشينجي^(١) العربستان^(٢)

قُلُونَا يَا لَهُ يَا بَحْرِيَّةَ عَلَى فَلَائِكَ الْبِمَبُوطِيَّةِ

ده البسجيري^(۲) مهنكر^(۴) بره قبل ما بيحي الوشمان^(۵)

(١) البراشنجي: المراكب الإنجليزية الهندية.

(٢) العرب: المقصود بلاد العرب. (٣) البسجيري: مركب ركاب.

(٤) مهنكر: واقف. (٥) الوثيمان: الحارس.



لحن الأغنية الشعبية عالكنال

الأغنية الشعبية: يا قلبي مين قالك

النص:

يا يا

يا قلبى مين قالك يانا تعشى

هو انت لسه لسه ما تعرفش

يَا أَيُّهَا الْمَلَأَى الْأَبْصَارَ أَكْثَرُ لَا يَحْكُمُ إِلَّا يُخَالِفُ بِضُلُمٍ لِّلْأَنفُسِ أَنفُسَ الَّذِينَ أَصَابَ لَأْ يُبْذَلَ الْكَفَالَةُ فِيمَنْ ذَلَّ لَهُمْ وَلَا جِزَاءَ لَهُمْ يَوْمَئِذٍ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ

وَدَى سَاعَةَ الْحِظِّ مَا تَعْوِضُ

يا يا

نوع القالب: غذائي.

المقام: حجاز.

الميزان: بسيط.

الضرب: بحرى.



المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:



لحن الأغنية الشعبية يا قلبي مين قالك

الأشكال الإيقاعية:

لأشكال الإيقاعية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

النقص:

بلبل الأفراح غنى غنى وسمعى آه يا عنى
على القانون والعود سيدى واشجبنى

آه یا سلام سلم

نوع القالب: غنائي.

المقام: حجاز علي الدوكاه .

2
4 المذلة: يصح

الضرب: ملفوف

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

1. 1. 91

لحن أغنية نأح الحمام

الأغنية الشعبية: الورد على أغصانه

النص :

الورد على أغصانه نایم علی عیدانه
لو شفته فی بستان نَقول

آه یا لیل یا عین

نوع القالب: غنائي.

المقام: حجاز على الدوكاه.

الميزان: بسيط $\frac{2}{4}$

الضرب: ملفوف

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

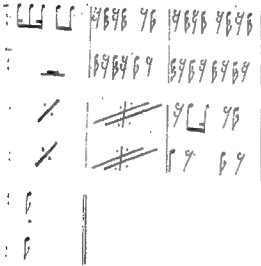
[illegible]

لحن أغنية بلبل الأفراح

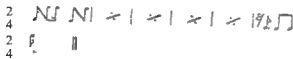
الضرب البحرى :

وهو نوع من التصفيق يبدأ بفرد (صولو) لتنبيه الجماعة لمشاركته التصفيق وتكون هذه البداية بسرعة (d = 60)، ثم يتصاعد تدريجياً مع الجماعة حتى إلى سرعة (d = 100) وقد كان هذا الكف دلالة إشارية لبداية عملية الغناء، فقد كان يجتمع حول ميناء السويس القديم فى شكل حلقات القادمون بصفتهم من اليمانيين والأفارقة والسامبيك من أهل المدينة الذين يشتغلون فى التجارة البحرية، ولم يكن هناك عامل لغوى مشترك بين هذه الجماعات فاتخذ هذا الكف وسيلة إشارية تنبه بها الجماعات الأخرى بأنهم سيبدءون الغناء، وكان لكل جماعة كف أو تصفيق مميز استقر منه فى السويس الحالية نوعان هما: الكف السويسى العام والكف السويسى (القائم نائم).

(تدوين الكف السويسى)



- ويصاحب الكف السويسى إيقاع «إنجراره» (مصمودى سريع).



- ولأهمية هذا الكف تغنت الجماعة الشعبية فى السويس له.

الكف ده أنواع صانعينا فى بلدنا
والكف لو يثباع تبسعو لولادنا
كف سويسى ولحن سويسى يفتح بالبوو وينغم بالحق

الإيقاع البحرى إيقاع يمتد مع طول قناة السويس وتعرفه الجماعة الشعبية فى مدن القناة بالإيقاع الأعرج حيث يبدأ بالسكطة، وهو إيقاع يداعب النفس ويحرك كل خلايا الجسم والعصلات، وتستطيع أن تكشف فى حركة وإقعية الأداء الحركى للمجتمع المصرى، فتكشف حركة الذراع التى هى أشبه بالرقص النوبى على إيقاع «الأرجيد»، ولكن هذا مرتبطة بحركة الصارى أو المركب، وهناك حركة أخرى مرتبطة برمى الشبك فى المياه وعودتها على الشاطئ مرة أخرى، بل هناك حركات راقصة مثل الرقص الذى بمصويين على أحد المعابد.

وهناك مئات الأغاني على هذا الإيقاع:

بلدى السويس .. غالية عليّ .. نظرة يا غريب
أفديها بروحى وعنية .. وأنا مش غريب

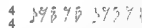
(تدوين الإيقاع البحرى)



الضرب السببائى:

يقدم هذا الضرب فى الأغاني الشعبية السويسية بكثرة سواء بصنفة الصريح أو بتركيبات خاصة نجد فيها أن التصفيق جزء مهم ولا يتجزأ من الضرب الإيقاعى.

(تدوين ضرب السببائى)



(تدوين التركيبات الخاصة)



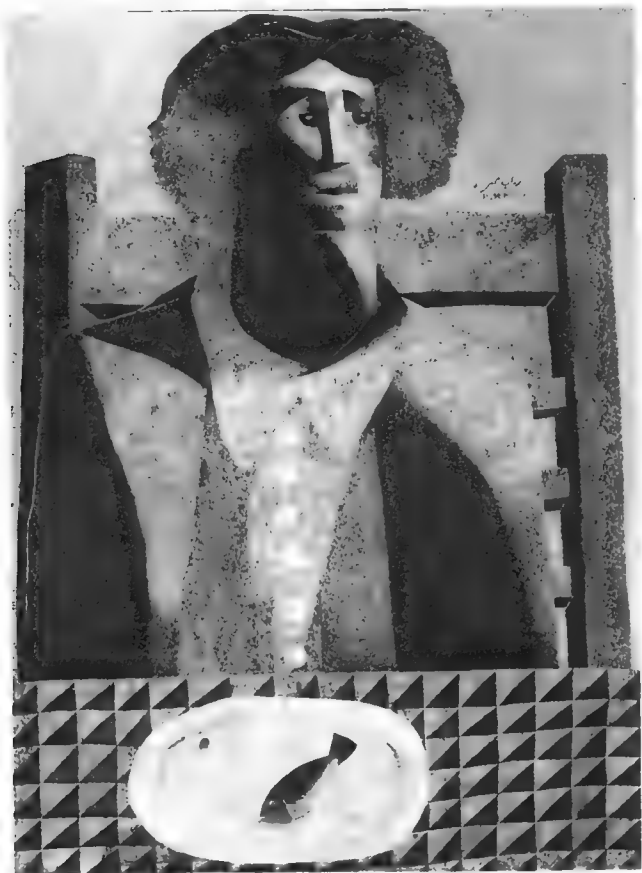
- نموذج غنائى من الضرب السببائى بتركيباته الخاصة.

يا جمع صلى صلى ع النبى
والله دى حجة ونزود النبى
الضرب الطورى:

وهو من الضروب الوافدة من جنوب سيناء إلى السويس واتخذ فى كثير من الأغاني الشعبية بالسويس.

(تدوين الضرب الطورى)





السيرة الهلالية وفن الموال

خالد أبو الليل

فى التراث الشعرى العربى، فإنه لم يستخدم فى رواية الهلالية فى النسخ المدونة، ولا يظهر الاعتماد على الموال إلا فى مواضع معينة داخل القصة، مثل مواضع الحب والشكوى والحنين والألم والفرق والبهجر. بمعنى أن الرواية بالموال لا تسيطر على رواية قصة من أولها إلى آخرها، وإنما يميل الشاعر/ الراوى إلى الموال فى مواقف معينة تقتضيها طبيعة الرواية. ولقد تنوعت أشكال الموال فى رواية الهلالية - على نحو ما يشير أحمد شمس الدين الحجاجى - ما بين الموال المربع والمخمس والمسمب^(٥).

(٥) (د. أحمد شمس الدين الحجاجى: الشاعر الشعبى جابر أبو حسين والاتصال على طريقة الأبلدى، بحث غير منشور، ص ٣٠٢).

ويتكون الموال الخماسى - أحد أشكال رواية الهلالية بالموال - من خمسة أشطر، تتفق قافية الشطر الأول مع قافية الشطر الثانى. كما تتفق قافيتا الشطرين الثالث والرابع. أما الشطر الخامس، فإن قافيته تأتى مناسفة بين القافيتين السابقتين، فنصف الشطر الخامس يلقى بقافية الشطرين الثالث والرابع (الجزء الثانى)، فى حين يأخذ الجزء الثانى من هذا الشطر قافية الشطرين الأول والثانى (الجزء الأول). وهو ما يعكس الشكل التالى:

إن رواية السيرة الهلالية بالموال شكل مستحدث. ليس المقصود بـ «الأشكال المستحدثة»، هنا، أنها أشكال لم تكن معروفة من قبل فى تراثنا الشعرى، فمعظم هذه الأشكال - التى سنتحدث عنها - عرفها تراثنا الشعرى، وإنما المقصود بـ «الاستحداث»، أن الهلالية لم تكن تعرف من قبل الرواية على هذه الأشكال الشعرية، ومن ثم فهى «حدثت» فى روايتها بالاعتماد على هذه الأشكال الشعرية، والتى تمثل فى روايتها بالموال، والمربع، والشعر الفرادى. وسنقتصر فى هذا المجال على الحديث عن روايتها بالموال.

لا بد أن نفرق - أولاً - بين استخدام المواويل العامة فى الهلالية، وبين استخدام الموال فى رواية الهلالية. فالنوع الأول يفتتح به الشعراء رواياتهم، وهى ليست مواويل هلالية، وإنما هى مواويل عامة (من خارج الهلالية)، يستخدمها الشاعر لتطعيم روايته، سواء فى بداية القصة، أو فى ثنائياها، تلبية لرغبة الجمهور - أحياناً - وأشهر من يحتمد على هذا النوع «محمد اليملى». أما المقصود بالنوع الثانى، أن الشاعر يعتمد على الموال فى رواية السيرة الهلالية. ورواية الهلالية بـ «الموال» تمثل إحدى الأشكال المستحدثة فى رواية الهلالية. فرغم وجود «الموال» باعتباره فناً شعرياً

ومن ذلك ما يرويّه الشاعر على جرامون في بداية قصة «عزيزة ويونس»:

عزيزة قالت: يا يونس عليك في القرب دلوني
لما طال غيابك - يا ليلى يا ليل - أتوا المداكير دلوني
لأصحن الصبر للمقاليب دلوني
بيمين ما امكك يا يونس لاخلى الهوا ينسك
واركبك قصر عالي.. وأخلى الهوا واليببان تنسك
بيمين ما انساك نوع القبر دلوني(*)

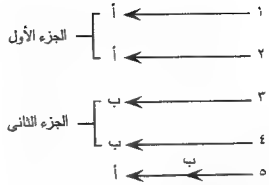
(*) (رواية للشاعر على جرامون: تسجيلات شركة فون، ٢٠٠٢، الشريط الماش).

وقد تروى الهلالية على شكل الموال السباعي، الذي يتألف من سبعة أشطر، تتفق قافية الجزء الأول (الذي يتكون من الثلاثة أشطر الأولى). كما تتفق قافية الجزء الثاني (الذي يتكون من الأشطر الثلاثة التالية). أما الشطر السابع، فإن نصفه الأول يأخذ قافية الجزء الثاني، أما نصفه الثاني فيأخذ قافية الجزء الأول. وهو ما يمثله الموال التالي:

عزيزة قالت: يا دلال خلى العقد مطراحه
كلمنى بالصدق.. يونس فين مطراحه؟
من يوم هويته وانا ع الفرشه مطراحه
قلت له: دانا بنت معبد ومن دون البنات زينه
أهوى بنالى قصر ومن دون القصور زينه
طلبت منه الوصال.. مارضيش بالزينه (بالزنا)
لاحد ف سقيته واهويا ببسد مطراحه(*)

(*) (الراوى: محمد اللبر، سابق، الجلسة نفسها).

كما ورد فيما سجله الباحث رواية الهلالية على شكل الموال الثماني. وهو يتكون من ثمانية أشطر. تتحد فيه قافية الجزء الأول (المكوّن من الأشطر الثلاثة الأولى). كما تتحد قافية الجزء الثاني (المكوّن من الشطرين التاليين). ثم تتحد قافية للجزء الثالث (المكوّن من الشطرين التاليين ٦، ٧). أما الشطر الثامن، فإن نصفه الأول يأخذ قافية الجزء الثالث، أما نصفه الثاني، فإنه يأخذ قافية الجزء الأول. وهو ما يمثله الشكل التالي:



ومن النماذج التي سجلها الباحث للهلالية التي رويت على الموال الخماسي، الموال التالي.. وهو عبارة عن حوار بين الخفاجي عامر، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، وابنته دواية:

دواية قالت: ياها عامر يا طويل القام

ومعظم الزين ياها ومفصّله ع القام

عامر قال: يا دواية يا بنتى قولى وانقرى فيه

مطاورع ضرينى بحريه وامكنت فيه

ضرية هفيه سقتنى المر علقام(*)

(*) (رواية: محمد عبد الله موسى، قرية الشخبة، مركز قفط، قنا، مساء الأحد ٢٥/٧/٢٠٠٤).

تعتمد رواية الهلالية بالموال على شكل الموال السداسي، وهو يتكون من ستة أشطر، على هيئة جزأين. يتكون الجزء الأول من ثلاثة أشطر متحدة القافية فيما بينها. أما الجزء الثاني، فإنه يتكون من شطرين متحدى القافية. أما الشطر السادس، فيأخذ نصفه الأول قافية الجزء الثاني، ويأخذ نصفه الثاني قافية الجزء الأول، وهو ما يمثله النموذج التالي:

يوم غرب التجع بكت الأرض على يونس

وينت معبد لابس السبر على يونس

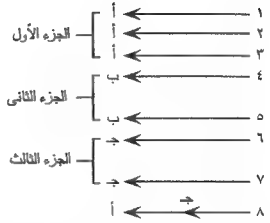
دا يبقى خاله الهلالي له فترات على توتس

من يوم غيابه ما شفت لى ف البلد رجه

طلبت منه الوصال مارضيش بقتيحه

تبقي امه شحبه دى هدت العقد على يونس(*)

(*) (الراوى: محمد اللبر، قرية المعيصات - مركز قفط، طهيرة السبت ٢٤/٧/٢٠٠٤).



ويمثل الشكل السابق الموال التالي من قصة وعزيرة
يونس.

أمانه خفى البكا يا عين بليتني مع الناس دول
أنا دمع عيني سال وأنا بحادي.. ف الناس دول
آجى أنوى ع الصمار.. ياجى التعب من الناس دول
طلبوا مطلوب لازم أنا اقلوه
أنا قاعد مع ناس حلوين يفهموا الفن.. مع قوله
وانا لو كان كلام شين للأحباب.. ما أقوله (....)
ليه هو المؤدب يقولوا عليه مش قادر؟
أسألك يا الله يا الله على العباد قادر
فيه مولى قادر يخلصنى من الناس دول(*)

(*) (الشاعر: محمد اليمنى، فى قصة «سبيكة وأبو الحلقان»، فى
إحياء ليلة زفاف بقرية السمطا، مركز دشنا، مساء السبت ١٥ / ٨ /
٢٠٠٤).

* * *

ورغم تنوع الأشكال الشعرية التى يتشكل بها «الموال»،
فى رواية السيرة الهلالية الشفاهية، ما بين الموال الرباعى
والخماسى والسداسى والسباعى والثمانى، فإن الاعتماد على
الموال - بأحد أشكاله المختلفة - محدود جداً، إذ لا يظهر
الموال إلا فى مواقف اللوعة والحب والهجر والشكوى والفراق
والألم؛ لأن إيقاع الموال - غنندخ كرايقاع القصيد - البطيء
الحزين يلائم طبيعة الحالة النفسية التى يريد أن ينقلها لنا
الشاعر. كما أن إيقاع الموال يتميز بالثبات، بمعنى أنه غير
قابل للتدور فى الإيقاع بين السرعة والبطء، والعلو
والانخفاض، والفرح والحزن... إلخ.

ومعروف أن الهلالية عمل فى متدور فى إيقاعه
وعرافته وحالاته النفسية؛ إذ فى اللحظة التى يصور لنا -
فيها - الشاعر مشهد حب عاطفى، سرعان ما ننتقلنا إلى حالة
نفسية أخرى قد يصور لنا فيها مشهد حرب عنيف، يحتاج
إلى إيقاع مختلف. الأمر الذى لا يستطيع معه «الموال»،
الوفاء بمثل التنوعات الإيقاعية والنفسية.

نستطيع - فى ضوء ذلك - أن نبرر سيطرة «الموال»،
على روايات الوجه البحرى، إذ يسيطر عليها قصص
الثنائيات العاطفية. وهى قصص تسودها - فى الغالب -

عزيره راحت للعلام فى محله
الكحل ف العين، أما النهذ ف محله
هى جميلة، وأما الشعر مين حله ؟
قلها: دانا المنازع وماسك ف إيدى سيف
قلت له: راحت لىالى الشتا.. جاتنا لىالى الصيف
والحرب بره، لكن روايحه بتدور
هلبت يا أخى ما تنقضى وتزول
عمركى ريت زول بهون الضيف ف محله؟ (*)
(*) (الرواى السابق، فى الجلسة نفسها).

* * *

هناك ملاحظة جديرة بالإشارة إليها، تتمثل فى أن
بعض الشعراء أصبحوا يتقوّلون المواويل على ألسنة بعض
الشخصيات الهلالية. وهى مواويل خارج إطار الهلالية،
تستخدم فى المواقف العامة من الحياة؛ غير أن الشعراء
يسببون قولها إلى إحدى هذه الشخصيات الهلالية. وتشيع
هذه الظاهرة فى روايات محمد اليمنى. ومن ذلك الموال
الذى يورد محمد اليمنى على لسان أبى زيد الهلالي فى
قصة «سبيكة وأبو الحلقان»: (... طبعاً أبو زيد أصابى من
حسن.. طلب مش طلب حاجة بسيطة.. ذا هيردى ولده
لسبع كاسر.. فحمق أبو زيد، فقال إيه.. أبو زيد.. الموال
اللى قاله أبو زيد:

أمانه خفى البكا يا عين بليتني مع الناس دول
دا الكلام دا قاله مين .. أبو زيد..

يكون محفوظاً في الذاكرة بكامل صورته وترتيبه قبل الأداء...).

(*) (عبد الرحمن الأبنودي: السيرة الهلالية، مكتبة الأسرة، المجلد الأول، ص٢٠).

فعلى سبيل المثال، لم يتم العثور - في الصعيد - على رواية كاملة للهلالية، أو لإحدى قصصها، تقوم على رواية الموال. وإنما قد نعثر على مجموعات متفرقة من مواويل الحب والفرافق لأشهر قصصها (عزيزة ويونس)، و(عامر ودوبة)، و(الزنانى خليفة وسعدة)؛ إذ تمثل هذه القصص أرضاً خصبة للراوي؛ كي ينسج مواويله حولها.

عاطفة الحب والفرافق والألم والشكوى والهجر، وتقل فيها مشاهد الحرب والقتال. أى إنها قصص تتلاءم وطبيعة إيقاع الموال. كذلك فإن بنية الموال بنية معقدة. فعلى نحو ما تدل النماذج التي أوردناها، فإن كل شكل من أشكال الموال له خصائصه الفنية، الأمر الذي يعقد من عملية الارتجال على الشاعر، على النحو الذى لا يسع فيه الموال ذاكرة الشاعر على التذكر. وهو ما أشار إليه عبد الرحمن الأبنودي بقوله: (... فالموال شكل أكثر تركيباً ويحتاج إلى طویل وقت لصياغته، وإلى جهد بالغ للتوليف، قوافيه. الموال لا بد أن



التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية المصرية(*)

إبراهيم عبد الحافظ

(*) أتقى هذا البحث فى المؤتمر العلمى الثانى
لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة
القاهرة - فرع بنى سريف - تحت عنوان
«تراثنا القديم: قراءات جديدة، عام ٢٠٠٦».

مقدمة:

وسوف تكون مهمتنا هنا محاولة التعرف على الطريقة
التي أجرى بها التشبيه بالطير فى الأمثال العربية القديمة،
وفى الأمثال الشعبية المصرية، محاولين أن نقف على أهم
ما تتميز به الأمثال الشعبية فى هذا الجانب.

الطير فى الأمثال العربية القديمة:

الأمثال العربية الفصيحة كاللغة العربية وصلت إلينا
تحمل خصائصها الأولى فى العصر الجاهلى، ثم احتفظت
بهذه الخصائص بفعل نزول القرآن الكريم. وقد نسبت كثير
من الأمثال العربية القديمة إلى أناس جاهليين كلقمان وأكثم
بن صفيى وغيرهما. كما أن بعض الأمثال تنسب إلى قبائل
عربية معينة، أو تنسب إلى حوادث قيلت فيها. ومن هنا
على بعض الدارسين بمورد الأمثال القديمة وتصنيفها
بالنسبة لهذا المورد ومن ذلك:

أ - الأمثال التي قيلت فى حادث معين بعد انتهاء
الحادث.

ب - الأمثال المروية فى قصة من مثل قصة جزيمة
بن الأبرش والزياء.

ج - الأمثال التي بنيت على بعض آيات القرآن الكريم
أو الأحاديث النبوية.

حظى الطير باهتمام بالغ فى التراث العربى، فلقد
تمكنت المعتقدات والتصورات التي تدور حول الطير من
مكون نفس العربى، مما انعكس فى إبداعاته القولية
المتعددة من شعر وأمثال وحكم. وقد لاحظ الناس منذ القدم
سلوك الطير وحاولوا تصنيفها من خلال هذا السلوك، كما
أجروا الحكمة على السنتها، واتخذوا من عدم قدرتها على
الإفصاح والنطق مبرراً لهم لإجراء ذلك^(١).

ولم يكن الاهتمام بالطير لدى المصريين أقل حظاً، فقد
انعكس اهتمامهم به فى الكثير من إبداعاتهم القولية الشعبية.
ونحن نجد مظاهر هذا الاهتمام جلية فى الحكايات الشعبية
على سبيل المثال، حيث تكشف لنا بعض الحكايات عن
دلالات عميقة للعلاقة بين الإنسان والطير حين تتخذ من
عملية تحول الإنسان إلى طائر رمزاً خفياً لتسمو بالإنسان
عن قدرات البشر المحدودة^(٢). ولا يقتصر أثر هذه
التصورات والدلالات على الحكايات الشعبية، بل يمتد إلى
عدد من الأشكال الأدبية الشعبية الأخرى كالموال واللغز.
وفى الأمثال الشعبية المصرية احتل هذا الجانب المهم فى
علاقات الإنسان بالطير مكانة عالية، فصيرت الأمثال به
فى عدد غير قليل منها.

د - الأمثال الناجمة عن شهر مشهور.

هـ - الأمثال التي بنيت على تشبيه ويخيل عليها صيغة أفضل، وأكثر الأمثال المصنوعة بالطير تقع تحت هذا القسم الأخير.

ولقد كان من الطبيعي أن تقع على وفرة من الأمثال القديمة المصنوعة بالطير. فالعرب سكنوا الصحارى وعاشوا بين الطير والحيوان. ويشير الدميى إلى ذلك بقوله: «إنما كانت العرب أكثر أمثالها مصنوعة بالبهائم (الحيوان والطير)، فلا يكادون يذمون ولا يمدحون إلا بذلك؛ لأنهم جعلوا مساكنهم بين السباع والأحناش والحشرات، فاستعملوا التمثيل بها»^(٦).

ومن يستعرض كتب الأمثال العربية القديمة كمجموع الأمثال للميداني، والمستقصى للزمخشري، والفاخر لابن عاصم، والتمثيل والمحاضرة للثعالبي.. يقف على وفرة الأمثال التي تشبه بالطير، بل إن بعض هذه الكتب أفرد باباً أو فصلاً للطير. ففي مقالة عن الأمثال الشعبية في التراث العربى يستقصى محمد رجب النجار مناهج تصنيف الأمثال فى كتب التراث مقسماً إياها إلى أربع مراحل: مرحلة اللاتصنيف، مرحلة التصنيف الموضوعى، وبحسب التصنيف الألفبائى على حروف المعجم.

وأما التصنيف الموضوعى الدلالى الذى كان للثعالبي فضل الريادة فيه فى كتابه الأشهر «التمثيل والمحاضرة»، فقد ظهر مع انبثاق القرن الخامس الهجرى مما يؤكد أسبقية العرب فى مجال تصنيف المادة الفولكلورية وفق هذا التصنيف. ويقسم الثعالبي كتابه إلى حقول دلالية كبرى تفرعت إلى ٢١٢ حقلاً فرعياً تتضمن ما يزيد على خمسة آلاف مثل يقصد بها الأمثال والتعبير والأقوال والمحاورات السائرة التى يستخدمها الناس فى مواقف الحياة اليومية. وقد راعى الثعالبي فى تصنيفه البعد التاريخى ثم البعد الاجتماعى ثم البعد الفولكلورى. وكان من بين من أفردوا فصلاً للطير فى تصنيفهم^(٧).

وعلاوة على ما جاء بهذه الكتب، أتبع لمن ألفوا كتباً حول الحيوان أو الطير أن يوردوا أمثالاً حولها، ومن هؤلاء الجاحظ والدميى الذى يعرض لنا عند جمعه لكتابه «حياة الميوان، عدداً من الأمثال حول الحيوان عموماً والطير بصفة خاصة. «فقد جعل باب الأمثال مضطرباً ضمن أبواب أربعة حكمت تصنيفه لمادة الحيوان، وبلغ ما أورده من أمثال فى كتابه الخمسمائة مثل»^(٨).

ولكن الأمر اللافت للانتباه أنه مع وفرة الأمثال الشعبية العربية القديمة التى بنيت على التشبيه بالطير، إلا أننا نلاحظ عليها أمرين:

١ - إنها جاءت نمطية جافة التشبيه.

٢ - إنها لا تكاد تخرج عن صورة واحدة أو صورتين للتشبيه هما: أقل من كذا، أو مثل كذا.

ومن النماذج التى نسوقها للتدليل على ما نذهب إليه الأمثال التالية التى وردت فى عدد من كتب الأمثال القديمة التى أشرنا إليها وأهمها مجمع الأمثال للميداني^(٩):

● أسلح من الحبارى حالة الخوف.

● أحق من رخمة وأموق.

● أشأم من الأخيل (الشقران).

● أضعف من صعوة.

● أعر من نسر.

● أخلف من صقر (من خلوف الفم وهو تغير رائحته).

● أصح من بيض البعام.

● أزهى من طاروس.

● أضعف من عقاب.

● أعز من الغراب الأعصم.

● أبصر من غراب.

● أجبن من كروان.. إلخ. (انظر الملحق رقم ١)

أو:

● كالغراب والذئب (يضرب للرجلين بينهما موافقة،

فلا يختلفان، لأن الذئب إذا أغار على غنم تبعه الغراب لئلا يأكل ما فضل منه).

● مثل النعامة لا طير ولا جمل.

● كأن على رءوسهم الطير... إلخ.

فهل تصدق السلاخنتان السابقتان على صورة التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية؟

قيل أن نجيب عن هذا السؤال نود أن نشير إلى أن الحكم القديمة هى الأخرى قد أجريت على لسان الطير مجرى الأمثال، وتكاد تكون أوفر حظاً.

الطير في الحكم القديمة:

وإذا كان كثير من الباحثين يرون أن هناك دائماً علاقة مباشرة بين تعبيرات الأمثال الشفاهية ومثلتها المدونة، وكذلك بينها وبين مجموعات الأقوال السائرة، فإن العلاقة بين الأمثال والحكم تعد أكثرها حضوراً على الرغم من أنها كثيراً ما تنسى من قبل الباحثين. وفي بعض الثقافات، ومن بينها الثقافة العربية - تنحصر بعض الأجناس نحو تسلط حكمه المثل، وتصبح مصادر لأجيال إضافية للأمثال، وهكذا قصص - روايات الحكمة في التقاليد العربية القديمة.

والحكم القديمة حول الطير تجمع الكثير مما اعتقده الناس أو تصوره عن سلوك الطير وعاداتها. ومن ذلك ما حكى عن سليمان عليه السلام في معرفته بلغة الطير، فقد قال لأصحابه عندما مر على بلبل فوق شجرة، أتدرون ماذا يقول قالوا: لا. قال: إنه يقول: «إذا نزل القدر عني البصر، أو من لا يرحم لا يرحم، والبرشان يقول: «كما ندين ندين»، وإذا صاح العقاب يقول: «البعد عن الناس راحة»، والقطا (نوع من الحمام) تقول: «من سكت سلم»، والنسر يقول: «يا بن آدم عش ما شئت فأنت ميت»^(٧).

ومن الملاحظ أن اللغة التي شكّلت بها هذه الحكم والأقوال على لسان الطير تجرى مجرى الأمثال، وكأنها في أسلوبها وتركيبها وفي دلالتها، تعوض ما لاحظناه من نقص في بلاغة الأمثال القديمة المضروبة بالطير. فهذه الحكم توحي بأن هناك لغة مشتركة بين الإنسان والطير. كما أنها تلخص التجربة في العلاقة الحية بينهما، وتشرح الصفات الخاصة التي ارتبطت بكل طائر. وكأن هذه الحكم والأقوال تشير إلى صفات الطير من خلال الحكمة التي تجرى على لسان الناس حولها. فالعقاب مثلاً يعبر عن عادات نفسه في ميله إلى البعد عن الناس وعلو مقامه وسكانه قمم الجبال، فكانت الحكمة التي تجرى على لسانه «البعد عن الناس راحة». والنسر وهو أطول الطيور عمراً يعبر عما يدور في خلد الإنسان بأن الموت آتٍ مهما طال العمر. والهدهد المشهور بحدته يصره - حتى قيل عنه إنه يرى الماء في باطن الأرض - يقول: «إذا نزل القدر عني البصر»... وهكذا.. وتكاد تتشابه هذه الحكم مع العبارات العظيمة رغم أنها ليست أمثالاً في ذاتها؛ لأنها لا تتكون من جملة مثلية كاملة أو تعبر عن فكرة كاملة كالمثل كما سدرى.

التشبيه بالطير بين المثل القديم والمثل الشعبي:

يلتقى المثل والتشبيه في المعنى. فالتمثيل هو التشبيه. ومن معاني المثل كما يرى المبرد أن المثل مأخوذ من المثال وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول. والأصل في التشبيه حقيقة المثل مما جعل كالمثل للتشبيه في مجال الأول. ويؤكد أبو هلال العسكري أن أصل المثل التماثل بين الشئين في الكلام. كما يرى علماء اللغة أن معنى المثل بالعربية يتصف بالغرر والسمو، فالأمل هو الأفضل. والمثل عندهم جملة قصيرة مصيبة المعنى تستحضر بدقة الحقيقة الشائعة. بينما التشبيه هو اشتراك شئين في صفة.. كذا. «بشر كجدة الطوق الرانم».

وقد يستخدم في تكوين المثل الفصحح اللغة الشعرية، والسجع، والتفعيل، والوزن، والترصيع، والتجنيص، والتكرار، وغيرها من الحيل المرتبطة بالأشكال الأدبية.

وأما الأمثال الشعبية فهي حسب تعريف بعض الباحثين المحدثين «خلاصة تجارب القوم ومحصول خبرتهم»^(٨)، أو أنها «تمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة»^(٩)، أو هي «القول الجارى على ألسنة الشعب والذي يتميز بطابع تعليمي وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المأثورة، على حد قول زاپلر»^(١٠).

وإذا كان المثل الشعبي يتميز عن غيره من أشكال التعبير الشعبية الأخرى بتوسله بهذه الوسائل البلاغية، فإن توسله بالتشبيه يأتي على رأسها، فالتشبيه بأنواعه المختلفة كالتشبيه البليغ والضمني والتمثيلي تعد جوهر تشكيل المثل بما ينطوي عليه التشبيه من صياغة لغوية فنية راقية المستوى. والمعروف أن للأمثال الشعبية صلات متنوعة بغيرها من أنواع الأدب، وكذلك بغيرها من الأنظمة الأدبية الموزنية، وبالاتصال الجماهيري، وبلغة الحياة اليومية. وعلاوة على ذلك قد ترتبط الأمثال الشعبية بالأشكال القصصية سواء بوصفها عوامل للربط أو عنارين شكلية للقصص، أو نتيجة منطقية يقود إليها القصص^(١١).

والمثل الشعبي يتميز عن المثل القديم بأنه ينتشر انتشاراً واسعاً بين الأوساط الشعبية. فهو ألصق بأنواع الأدب الشعبي بالناس وأقربها إلى عقولهم وأيسرها جرياناً على ألسنتهم؛ إذ يتصل بالممارسة اليومية، ويخاطب الذوق بلا تكلف، ويجمع بين المعروف والمألوف، ويحتاج إلى الغموض والالتباس، ويعرض الحقائق والأحكام بكل وضوح ويختار

أبسط وأيسر الكلمات. والمثل الشعبي فضلاً عن ذلك لا يعرف قائله ولا يحدد تاريخاً لقوله في الغالب ولا يرتبط بحادث أو شخص معين كما هي الحال في الأمثال العربية القديمة. ومع أن بعض الباحثين يرون أن الرسالة التي يرسلها المثل الشعبي أحياناً ما تكون غير مرتبطة بالصورة الموظفة فيه؛ لأن الرسائل المتشابهة يمكن أن ترسل عبر صور مختلفة؛ إلا أننا نستطيع القول إن الدلالة المقصودة تكون واحدة في هذه الصور ومن ذلك:

اللي يعضه اللعنان يخاف من الحبل

اللي اتوسع من الشورية يفتح في الزبداي

فعلى الرغم من اختلاف الصورة في المثلين السابقين، إلا أن الدلالة المقصودة واحدة عبر كل منهما تقريباً. وهكذا الحال في عدد من الأمثال الشعبية التي تشبه الإنسان بالطير والتي تظهر قدرة أكبر على تعدد الصور وعق التشبيه.

إن من يطالع كتب الأمثال العامية القديمة كالمتطرف في كل فن مستطرف للإيشيه يقف على عدد من الأمثال التي تشبه بالطير من ناحية، والتي ترصد تجربة الإنسان الشعبي بصورة أكثر ثراء من ناحية أخرى. وأما كتب الأمثال الشعبية الحديثة كالأمثال العامية لتيمور باشا، والأمثال الشعبية لمحمد قنديل البقلى، وموسوعة الأمثال الشعبية لإبراهيم شعلان، فإن الأمثال الواردة فيها حين تشبه الإنسان في سلوكه بطائر معين أو تلحق به إحدى صفات طائر ما، فإنها تزخر بالتشبيهات والصور بطريقة تتراوح بين عدة مستويات من التشبيه كما سنرى في السطور التالية.

مستويات التشبيه بالطير في الأمثال الشعبية:

في النماذج التالية من الأمثال الشعبية – التي اعتمدت فيها على مصدرين أساسيين هما: مجموعة تيمور باشا^(١٢)، ومجموعة محمد قنديل البقلى^(١٣) – سأحاول الكشف عن ثراء العلاقة بين الإنسان والطير وما أفرزته التجربة بينهما، مما يبين في الأمثال الشعبية التي اتخذت من الطير محوراً لتشكيل صور التشبيه. وتكاد تنقسم مستويات هذه العلاقة إلى ثلاثة مستويات من الدلالة، حيث استخدم المستوى الأول هيئة الطير أو أحد أعضائه جسمه مجالاً لإجراء التشبيه، بينما استخدم المستوى الثاني

ما لوحظ من سلوك الطير وعاداته، في حين بنى المستوى الثالث على ما ترسخ من أفكار ومعتقدات وتصورات حول الطائر.

أ – المستوى الأول: ما يعتمد على شكل الطائر وهيفته –

وهو ذلك النوع من الأمثال الذي يستمد من شكل الطائر الظاهرة مركزاً للتشبيه ومبرراً لضرب المثل به، ومن ذلك:

١ – «قالوا أبو فصادة بيعجن القشطة برجليه قال كان بان عليه».

ويقصد بهذا المثل أن الخير ورغد العيش لا بد أن يظهر على الإنسان، وقد اختير أبو فصادة للتشبيه لما عرف عنه من ضعف رجليه وسواد لونها^(١٤). والمتنبع لحياة هذا الطائر الذي ينفذ إلى مصر في مواسم معينة في العام مهاجراً، فإنه يصل إلى مفهوم المثل من أن النعمة تظهر على صاحبها.

٢ – «زى ديك الخمسين (الخماسين) عيان ومظنتر».

والزنطرة هي التعالى والتجبر والتكبر، والخماسين هي ربح العصور التي تستمر خمسون يوماً في مصر مثل شم النسيم. وفيها ترى أنواع الدجاج والأوز تسمن لتذبح في شم النسيم، والديوك المريانة هي التي لا ريش عليها خلقة تسمن وتعظم، ويضرب المثل للمصعوك المتجبر المتعالي وهو عريان لا يجد ما يستره^(١٥).

٣ – «زى الطاووس يتعاجب بريشه».

ويضرب المثل لمن يزهو على الناس بجمال ثيابه وحسن هندامه ويظن الفضيلة محصورة في ذلك لصغر نفسه وعقله. وقد دل به (رمز به) فريد الدين العطار الشاعر الفارسي المعروف في كتابه منطق الطير على العجب والكبرياء.

٤ – «زى أبو قردان هايف ونضيف».

ويضرب لمن لا يهتمون إلا بالظاهر لأن أبا قردان لا يهمل نفسه، فإذا ناله شيء من قدر اجتهد في إزالته فيحكه بمقارعه حتى يزيله فهو دائماً يبدو نظيفاً^(١٦).

٥ – «زى ولاد الحداية لا يتاكلوا ولا يتلعب بهم».

ويضرب لمن لا يصلح للجد أو للعب كأفراخ الحداة، فإنها لا تزك، وبإشاعة مظهرها لا يتلعب بها.

ب - المستوى الثاني: ما يعتمد على سلوك الطائر وعاداته -

وهي الأمثال التي تتخذ من سلوك الطائر وعاداته سواء ما يتعلق بطعام أو صيد وغيرها مجازاً للتشبيه ومثال ذلك:

١ - «زى الوز حنيه بلا يز» .

ويلحق تيمور باشا على هذا المثل بقوله: «الحنية: الحنان، والبهز: الشدى أى أنه فى حنانه كالأوز يحنو على أفرأخه ولا يرضعها ويضرب لمن يشق بمقاله دون نواله. ونظمه الشيخ محمد النجار المتوفى سنة ١٣٢٩ هـ فى مطلع زجل عن الموضة أى (الزى الجديد):

ياموضة يا جبل الوز يا حنيه من غير بز

ومن الأمثال العربية (لأحب رمان أنف وأمنع الضرع) أو (بشر كجنة الطوق الرائم) والمطوق الناقعة ترأم ولدها بأنفها وتمنعه ضرعها أى تعطف عليه ولا ترضعه^(١٧).

ومن الأمثال عن الأوز أيضاً «ابن الوز عوام»، ويقصد به أن الابن يتعلم من أبيه وأنه يشب على شاكلته. والمعروف عن الأوز عادة السباحة وهو بارع فى ذلك وينشأ أفرأخه على هذا.

٢ - «زى الحمام يغوى أبراج أبراج» .

ويضرب لمن لا تدوم مودته فهو يشبه الحمام الذى يألف برجاً يسكنه، ثم ينتقل إلى آخر وهو يستند إلى سلوك بعض أنواع الحمام (الغبية) الذى ينتقل بين الأبراج. على عكس ما عرف عن الحمام فى الألفة، وما يضرب عنها من أمثال فى الإخلاص للأليف حتى إن بعضها تصوم عن الطعام وتهجره بعد فقد ذكرها حتى تموت.

وقديماً ضربت بالحمامة الألفة فقالت العرب: آمن من حمام الحرم، وآلف من حمام مكة. وفى مستوى آخر وصفت للروح بالحمامة إذ يشبه الإمام الغزالي الصوفى المشهور فى وصفه الروح بأنها البرقاء أى الحمامة:

هبطت إليك من المحل الأرفع

ورقاء ذات تعزز وتمنع

محجوبة عن كل مظلة عارف

وهى التى سفرت ولم تتبرقع

ومع ذلك فقد ضرب بالحمامة المثل فى الحماقة، وقيل أخرق من حمامة؛ لأنها تبلى عشها بلا إتيان على صناعات الأغصان فهوى بها.

٣ - «زى البط يتهدد بالشط» .

وذلك لكثرة غوص البط ويقائه فى الماء، وقد عرف عن البط أنه كثير الصباح والبقاء فى الماء. ويضرب لمن يتعلق بشئ لا يبرحه. ويقول الهميرى: «سمعت على بن زيد بن جدعان يقول: مثل النساء إذا اجتمعن بمنزلة البط إذا صاحبت واحدة صحن جميعاً»^(١٨).

٤ - «تموت الحدادى وعينها فى الصيد» .

الحدادى جمع حداية وهى الحدأة، ويقول تيمور باشا: إن هذا المثل قديم فى العامة أورد الأبهى فى المستطرف بلفظه. وفى معناه قولهم: «تموت الفروج وعينه فى الدشيشة»، ويضرب فى استحالة رجوع المرء عما تعودته وآلفه ويضرب المثل فى الرجل يكون فى حالة عسر ولكنه لا يقلع عن عادته. ويضرب بالحدأة المثل فى الحرص والأذى فيقال: «هى الحداية بترمى كتكايت، لما عرف من عادتها فى اقتناص الفراخ، والمقصود الحريص لا أمل فى نوال شئ منه»^(١٩). ومن الأمثال الأخرى فى شرور الحدأة: كل مائة عصفور ما يجور حداية - ولو كان فى الحداية خير ما فانت الصيادين (للشخص الذى ينجو - لتفاهته وقلة منفعة).

٥ - «زى الغراب بيتعايق بعوارة عينه» .

ويطلق على الغراب الأعور مجازاً إذ أوثر عنه أنه يفلق عينيه من قوة بصره^(٢٠)، وكأن الغراب يتباهى بعوره وهو ما لا يحسن إلا ستره^(٢١). وهناك مثل آخر يدل على خيبة الأمل والسخرية ممن يجلب شيئاً تافهاً: ياما جاب الغراب لاهه، فمع أن الغراب كثير ما يجلب الأشياء لاهه إلا أنها أشياء تافهة.

٦ - «زى جمعية الغريان أولها كاك وآخرها كاك» .

كاك: حكاية صوت الغراب أى قوله غاق، يضرب لمن شأنهم فى الاجتماع الجلبة والصياح فى أوله وآخره بلا غائلة.

ج - المستوى الثالث: ما يعتمد على ما يدور من معتقدات وتصورات حول الطائر:

وهذا القسم الثالث هو أكثرها تعقيداً فى دلالاته، إذ يستند إلى ما يدور من تصورات ومعتقدات عن الطائر، وما استقر فى وجدان الناس من ذخيرة عبر تاريخ طويل متراكم. ومن ذلك ما يرمز باليوم للخراب والتشاؤم، وبالغراب للمكر والتشاؤم أيضاً، والحمامة للوداعة والسلام والأمن... إلخ. ومن أمثلة ذلك:

١ - «اللى ما يعرف الصقر يشويه» .

الصقر طائر لا يؤكل لحمه، ويعرف من بين الطيور بعلو همته، ويضرب هذا المثل في الجهل بالشئ^(٢٢) . فهو يعلى من قيمة الصقر؛ إذ إنه ليس كسائر الطيور، وتكمن قيمته في استناسه للصيد. وقديماً قالت العرب: وهل ينهض البازي غير جناح. ويضرب في الحث على التعاون والوفاء.

وقد يضرب المثل بالصقر في عدم الوفاء. زعموا أن بازياً رديكاً تناظرًا فقال البازي للديك: ما أعرف أقل وقاء منك، فقال كيف؟ قال: لأنك تأخذ بيضة فيحصدك أملاك وتخرج على أيديهم فيطعموك بأفهمهم، حتى إذا كبرت صرت لا يدنو منك أحد إلا طرت ها هنا وها هنا وصحت مرات علوت حائط دار كنت فيها سدين طرت وتركتها وصرت إلى غيرها... وأنا أؤخذ من الجبال وقد كبرت سنى فأطعم السنين القليل وأرأس يوماً أو يومين ثم أطلق على الصيد فأطير نحوه فأخذه وأتى به إلى صاحبي: فقال له الديك، ذهبت عنك الحجة، أما لو رأيت بازين في سفود ما عدت إليهم أبداً... وأنا كل يوم ووقت أرى المسافدين مملوءة ديوكاً وأقيم معهم وأنا أرفى منك لو كنت مثلك^(٢٣) .

إن الصقر يظهر نهاراً واليومة تظهر ليلاً ويمثل ذلك تعابلاً دلاليًا لهما في معتقد الناس فيربطون الصقر بالنهار والوضوح والقوة، ويربطون اليومة بالظلم والخراب والظلام، كما يتضح من الأمثال التي تضرب بها. وتؤكد أشكال أخرى للتعبير على علو همة الصقر فيقول أحد المواويل:

الصاحب اللى يقوتك يقن إنه مات

اترك سبيله ولا تتدم على اللي فات

دا الصقر بيطيّر ويعلى وله همت

يعيش في الجوع عام ولا اتنين

يموت من الجوع ولا يحود على الرمان

حيث يشبه الصديق عالى النفس بالصقر، كما يقول

بيت آخر من الشعر:

الصقر صقر وله همة يموت

م الجوع ما ينزل على رمة

٢ - «اتبع اليوم يوديك الخراب» .

يضرب المثل باليومة في الخراب لما عرف عنها أنها تسكن الأماكن الخربة ولا تأوى إلى غيرها. والمثل يضرب

في التحذير ممن هو كاليوم ليس معه إلا الهلكة^(٢٤) . ولما عرف عن اليومة أنها نذير شوم يطلق عليها الناس أم قويق يقول أحمد أمين: «يتشاءم منها العامة كثيراً فإذا صاحت في بيت فذلك إنذار بمصيبة تلح بأهلها فيخرب. ويقولون لمن كان سيئ الطالع «وش اليومة»، وربما كان السبب أنها طائر ليلى ليس منه ميل للاستئناس ويميل إلى العزلة وكذلك يذهب إلى الخرائب^(٢٥) . ويعضد مثل آخر من هذا المثل «زى أم قويق ما تهوى إلا الخراب»، وذلك لجنوحها إلى العزلة، كما أن من عادات الصيادين «أن يجعلوها في أشراكهم حتى يقع عليها الطير، وذلك لأن من طبعها أن تدخل على كل طير في وكره وتأكّل أفراسه فكسبت عداوتهم^(٢٦) .

وقد صارت اليومة بهذا ترمز للشر والشؤم والخراب، فقد قال الدميري: «وفي تاريخ ابن الجار أن كسرى قال لعامل له صدق لي شر الطير وأشوه بشر الودود وأطعمه شر الناس. فصاد يومة وشراها بحطب الدفلى وأطعمها ساعياً^(٢٧) . وقيل: إن اليومة هي أم الصبيان. وفي الحديث «من ولد له مولود فأذن في أذنه اليمنى وأقام في أذنه اليسرى لم تنصره أم الصبيان^(٢٨) .

٣ - «أسجد من هدهد» .

ويدل على الزاهد أو الحكيم البصير لما عرف في للتاريخ عن هدهد سليمان عليه السلام «بغفور، إذ قال له عندما أراد تعذيبه لتأخره عنه وانشغاله مع هدهد سباً: «يا نبى الله اذكر وقوفك بين يدي الله تعالى، فارتدع سليمان من هذا الكلام وأطلقه^(٢٩) .

وفي حكايات كثيرة أشير إلى اختيار الهدهد من بين الطيور مرشحاً لخوض المناظرات لما عرف عنه من صفات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فقد اختير لذلك في حكاية رحيل الطيور لمناظرة الإنس، وأجرى العطار في كتابه منطق الطير على لسان الهدهد أن الطيور اجتمعت على انتخاب الهدهد ملكاً عليها لكي تسير بحثاً عن السميرغ^(٣٠) .

ونلاحظ في قصة الهدهد الواردة في القرآن الكريم عدة أمثال تشير إلى الاعتقاد في قوة بصره «أبصر من هدهد، وقيل لرؤيته الماء تحت الأرض كما يراه الإنسان في باطن الزجاجة. كما صيرت الأمثال به في الحرص والحذر لأنه حذر سريع قليل: «زى فرخ الهدد كل ما يقرب يبعده، ويضرب لمن يفرح بالشئ يظنه قريب المنال وهو بعيد لا مطمح فيه^(٣١) .

٤ - «الغراب الدافن يقول النصيب على الله» .

الغراب معروف بالسكر فهو يذفن لوقت الحاجة وكذا يكون الرجل الماكر لا يعلن عن حقيقته ويظهر خلاف ما يبطن^(٣٢) . ويضرب بالغراب المثل في القدرة على الغدر والمُشرد . قالوا: «غراب صنم حدابة، قال الاثنين طيارين» . وقد صار السواد علماً على الغراب بما يوحي به هذا اللون، ففي التراث العربي شبيهت خمر النساء السوداء بالغراب، وقيل: أغرية العرب سودانهم، وشبهوا بالأغرية في لونهم،^(٣٣) .

ويتخذ الغراب رمزاً للتفريق فهو تذيير شؤم في أغلب المأثورات التي اتخذته مجالاً للتشبيه . ويطلق الناس على الغراب غراب البين لما يتركه في نفوسهم من شعور بالبين والفراق:

إذا ما الغراب البين صاح فقل له

ترفعه رجال الله يا طير البعد

لأنت على العشاق أقبح منظر

وأبشع في الإبحار من رؤية للحد^(٣٤)

وقالت العرب: حاتم هو الغراب الأسود؛ لأنه يحوم عندهم بالفراق، قال المرقش:

ولقد غُـدوت وكنت لا

أغـدو على وافي وحائم

فإذا الأشائم كالآيا

من والآيا من كالأشائم

كذلك لا خـيـر ولا

شر على أحد بدائم

وتقول حصة الرفاعي - والمعروف عن الغراب أنه من الطيور المكروهة في أغلب المجتمعات الشعبية العربية . وفي بعض المقاطعات الإنجليزية يعتقد الناس أن مناداة الغراب تجلب سوء الطالع... والعرب أعظم ما يطيرون منه الغراب وهم يسمونه حاتم؛ لأنه يحتم عندهم الفراق، ويسمونه الأعور على جهة التحذير إذ كان من أصلح الطير بمصر^(٣٥) .

وكما ارتبطت بالغراب صفة الشؤم فقد ارتبطت به صفة الغدر يقول المثل الشعبي: «قالوا للغراب بتسرق الصابرة ليه، قال الأذية في طبعي» . والغراب ليس مجرد طائر بعيد عن الإنسان، بل هو جزء من حياته وجزء من عالمه للتدخلي، عالم اعتقاداته حيث يسود بين العامة القول

إن «الحداية مرات الغراب»، إشارة للربط بين هذين الطائرين الكريهين، فلا أدل على ذلك من أنهما زوجان . والغراب رسول الشؤم؛ إذ تقول الباكية في عديدها عن المرأة التي تركت أولاداً صغاراً:

غراب البين ع النخيل يبعي

على اللي تفوت عيالها وتمشي

غراب البيت ع النخيل ينوح

على اللي تفوت عيالها وتروح^(٣٦)

ومن الأمثال الشائعة التي تربط بين الغراب والشعر: قالوا للغراب مالك تسرق الصابون قال الأذى طبعي .

يواسى الغراب الذئب في كل صيده

وما صارت الغريبان في سعف النخل

وأخيراً نذكر الإشارة إلى أن الطيور نظر إليها بوصفها رموزاً عند تفسير الأحلام . وقد خصص لها ابن سيرين الباب الخامس والثمانين من مؤلفه تفسير الأحلام... وعلى سبيل المثال . فالحمامة عنده رمز للمرأة الصالحة، والطاووس رمز للجارية، والنسر هو السلطان فإذا غضب على أحد غضب عليه السلطان أو الحاكم، والطائر المجهول يدل على الإنسان «وكل إنسان أئذناه طائره في عنقه.....»^(٣٧) . وأفضل الطيور في رأى ابن سيرين هي طيور الماء؛ لأنها أخصب وأقل عائلة، وسباع الطيور كلها مثل البازي والشاهين وغيرها تنسب للسلطان والشرف . فالبازي في المنام يدل على سلطان لمن هو من أهل الإمارة، فإن ذهب من يديه وبقي منه ساقه ذهب ملكه وبقي ذكره، وإن بقي في يديه شيء من الريش^(٣٨) .

خاتمة:

رأينا من خلال الملاحظات السابقة أن التشبيه بالطير في الأمثال الشعبية مجال أكثر خصباً منه في الأمثال العربية القديمة، بل إن فيه دلالات أكثر وضوحاً على بعض النماذج البشرية . فبينما جاء التشبيه بالطير في الأمثال القديمة جافاً وعلى صيغة واحدة تقريباً أو قالب واحد من قوالب التشبيه، نجد أنه جاء متعدد القوالب في الأمثال الشعبية ومن خلال مجموعة الأمثال الشعبية التي وردت حول الطيور نستطيع أن نحصى أشكالها في مجموعات أربع هي أكثرها ذيوماً في هذه الأمثال وهي:

١ - مجموعة (أ) : كذا هو كذا...

زى كذا... يفعل كذا...

٢ - مجموعة (ب) : كذا... أحسن من كذا...

كذا... أسوأ من كذا...

٣ - المجموعة (ج) : اللى كذا... يكون كذا...

٤ - مجموعة (د) : قالوا كذا... قالوا كذا...

لا هو كذا... ولا هو كذا...

ملحق (١)

الأمثال العربية الفصيحة المضرورية بالطير

- أبخر من سقر.

- أبصر من غراب.

- أبصر من هدهد.

- أبطأ من غراب نوح.

- أبعد من بيض الأنوق.

(الأنوق أنثى الرخمة وهى تبيض فى شواهد الجبال).

- أبكر من غراب.

- أثمر من بيض الأنوق.

- أجبن من كروان.

- أحرص من الكركى.

- أحسن من طاووس.

- أحقق من رخمة.

- أحقق من نعام.

- أخرق من حمامة.

- أخف حلماً من عصفور.

- أروى من نعام.

- أزهى من طاووس.

- أزهى من غراب.

- أسجد من هدهد.

- أسفد من ديك.

- أسلح من الحبارى.

- أسلح من الحبارى حالة الخوف.

- أسلح من الدجاج حالة الأمن.

- أشأم من غراب البين.

- أشبه بالغراب من الغراب.

- أشرد من نعام.

- أصدق من لقطا.

- أضعف من صعوة.

- أطلب من الحبارى.

- أطير من عقاب الجو.

- أعز من الغراب الأعصم.

- أعز من عقاب الجو.

- أقصر من إيهام الحبارى.

- أقصر من إيهام القطاة.

- أكذب من فاخته.

- أكمد من الحبارى.

- ألف من حمام مكة.

- آمن من حمام الحرم.

- أمتع من عقاب الجو.

- أموق من رخمة.

- أنسب من ابن لسان الحمرة.

- أنسب من قطاة.

- أنسب من لسان الحمرة.

- أهرم من ليد (النسر).

- أر للبط تهددين بالشط.

- أجبن من نعام.

- أسمع من فرخ عقاب.

- أكن من جديد.

- الحبارى خالة الكروان.

- الغراب أعرف بالتمر.

- بغاث الطير أكثرها فراخاً.

- تقلدها طوق الحمامة.

- حداة حداة وراءك بندقة.

- عصفور اصطاد كركيا.

- كالفاخته غلطا.

- كن من الناس يمامة.

- لا أقبل - كذا - حتى يشيب الغراب.

- لو ترك القطا ليلاً لنام.

- ما رأينا سقراً يرصده حزب.

- هل يهض البازى بغير جناح.

- وجد تمره الغراب.

ملحق (٢)

الأمثال الشعبية المضرورية بالطير

- اتبع البرم يوديك الخراب.

- إذا كان فيه خير ما كانش رماه الطير.

- اركب الديك وانظر فين يوديك.

- ألف كركى فى الجو ما تعوض عصفور فى الكف.

- اللى ما يعرف الصقر يشويه.
- اللى يحاسب الطير ما يقتلهش.
- اللى يزرع ما يخافش من العصفور.
- أم قويق عملت شاعره فى السنين الواعرة.
- إن زعت الكركية إرم الحب وعلى.
- ابن الوز عولم.
- الحداية ما ترميش كتاكيت.
- الديك الفصيح من البيضة يصيح.
- الصقر صقر وله همه يموت م الجوع ما ينزل على رمة.
- العصفور يتفلى والصيد بيتفلى.
- الغراب الدافن يقول النصيب على الله.
- الغراب ما يخلفش صقر.
- الفرخ العريان يقابل السكين.
- الفرخ الناجب م البيضة بيان.
- الفرخة تقول لصاحبيتها ما يجيش علينا دا تعب رجلينا.
- الفرخة دايما تنبش ولو على صليبة نمله.
- الكنكوت الفصيح م البيضة يصيح.
- بعدما طارت ساعدها بقولة هش.
- بنى آدم طير ما هوش طير.
- تبيض بيض مدور وتطلب فراريج هندية.
- تموت الحدادي رعينها فى الصيد.
- جم يحدوا خيل الباشا مدت أم قويق رجلها.
- حداية ضمنت غراب قال يطيروا الاتنين.
- حداية من الجبل تطرد أصحاب الوطن.
- خارج من الحريقة قابله الغراب زغمه.
- زى أبو قردان أبيض وعفش.
- زى أبو قردان صامم عن زاد الدنيا.
- زى أم قويق لا تهوى إلا الغراب.
- زى الحمام يغوى أبراج أبراج.
- زى الغراب يتمايق بموارة عينه.
- زى الفراخ تبيض وتحرق للتاجر.
- زى الفراخ رزقه تحت رجله.
- زى الفرخة للدوارة كل ساعة فى بيت.
- زى الوز حنيه بلا بز.
- زى جمعية الغريان أولها كاك وآخرها كاك.
- زى ديك الخمسين عريان ومزمنطر.
- زى قرخ الهدهد كل ما يقرب بيعد.
- زى ولاد الحداية لا يتاكلوا ولا يتلعب بيهم.
- شبه ديوك العرب ياكل خرا ويدن (يؤذن) لله.
- طار طيرك وأخذه غيرك.
- طير فى السما اسمه غصنفر يجمع الأشكال على بعضها.
- طير فى السما ينادى يا شكلى تعالى ونسئ.
- عصفور فى إيدك ولا كركى طائر.
- عصفورة فى اليد ولا عشرة فى الشجر.
- غراب ضمن حداية قال الاتنين طيارين.
- فرخة ما تمت خدھا الغراب وطار.
- فرخة بكثك.
- فرخة بين أربعة ما منها منفعة.
- فريخ البط عوام.
- قالوا أبو قصادة بيعجن القشطة برجليه قال كان بيان على عراقيه.
- قالوا للديك صبح قال كل شىء فى أوانه مليح.
- قالوا للغراب ليه بتسرق الصابون قال الأذية فى طبعى.
- قصصى ريش طيرك دنه حوذك لا يلوف بغيزك.
- كل بركة ولها بلشون.
- له فروج ما يموت.
- لو كان فى الحداية خير ما فانت الصيادين.
- لو كان فيه خير ما رماه الطير.
- مش كل طير يتاكل لحمه.
- ياما جاب الغراب لامة.

موضوع حقل جزئي مقترح	موضوع الحقل الفرعي للأعمال عند الثعالبي	رقم الحقل	رقم الحقل	
رحل	تسام	١١٤	٣١٢	
طيور (موروثات حية)	علم يدور (سم الطير)	١١٥	٣١٣	
	العقاد والغباب	١١٦	٣١٥	
	الباري	١١٧	٣١٥	
	الصقر	١١٨	٣١٧	
	التمر	١١٩	٣١٨	
	الغراب	١٢٠	٣١٨	
	القطا	١٢١	٣٢٠	
	السمري	١٢٢	٣٢٠	
	الذئب والذئابة	١٢٣	٣٢١	
	السم والسمري	١٢٤	٣٢٢	
	الصفور	١٢٥	٣٢٢	
	سائر الطيور (الطائر، طائر الرحمة / الحناء / الكركي / الغالبية / الهدهد)	١٢٥	٣٢٣	
	الشرات (موروثات حية)	الدود	١٢٧	٣٢٤
		الضفدع	١٢٨	٣٢٥
الضباب		١٢٩	٣٢٥	
البعوض		١٣٠	٣٢٦	
المنب		١٣١	٣٢٦	
الحية والعقرب		١٣٢	٣٢٧	
سائر الشرات		١٣٤	٣٢٩	
		الحضار، السمكوت، السوس، عظايا، مودة، فراء، القزاليه، دود القمل		

١- من أمثلة ذلك التراث العربي كتاب **كليلة ودمنة** لابن المقفع الذي تدور حكاياته على أسنة الطير والحيوان ومنها قصة الحمامة الملوك وغيرها، وانتظر تفصيلاً لهذا المصلي عدد: **قورى العليل، الفولكلور ما هو؟** دار النهضة العربية للنشر، ١٩٧٧، ص ١٧٢ - ١٩٠.

٢ - انظر دراستنا عن تحول الإنسان إلى طائرفي
الحكاية الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، ع
٤٤، يوليو/ سبتمبر ١٩٩٤، من ص ٣٩ - ٤٦.

٣- يرى الديميري أن الطير فصيل من فصائل الجنس الحيواني. انظر كتابه: حياة الحيوان الكبرى، مجزأه، القاهرة، دار التحرير، ١٩٧٠ والمقتطف

من ج ١، ع ١٢٢، ص ٢٢.

٤ - محمد رجب النجار. الأمثال الشعبية في التراث العربي، دراسة في مناهج التصنيف، مجلة المأثورات الشعبية، النسخة - قطر، ع ٨، ١٩٨٧، ص ٣٨ - ٤٣.

۱۹۸۷، ص ۳۸-۴۳.

٥- قطر: سلاح الراوى، الجوانب الفولكلورية
فى حياة الحيوان الكبرى للدميرى، رسالة
ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة
القاهرة، ١٩٨١، التمهيد، الفولكلور فى حياة
الحيوان للدميرى، مكتبة الدراسات الشعبية، ع
٧٣ - ٧٤، ٢٠٣.

.YOTVE - VT

٦- الميخاني، أبي الفضل أحمد بن محمد
النيسابوري، القاهرة، مطبعة عبدالرحمن محمد،
ميدان الأزهر، د. ت. الثعالبي، أبو منصور
عبدالمك بن محمد بن إسماعيل، تحقيق محمد
الحلو، القاهرة، ١٩٦١، وانظر أيضاً: محمد
رجب النجار، المرجع السابق وما أورد في
حقول التصنيف لكتاب الثعالبي ما يلي:

حقوق التصنيف لكتاب الثعالب

٧ - الدميري، حياة الحيوان الكبرى، مرجع سابق.

٨ - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، ط ٣، (١٩٨١)، ص ١٩٦.

٩ - أحمد أمين، قاموس العبادات والتقاليد

والتعابير المصرية، تقديم وتعليق: محمد

الجمهورية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،
١٩٩٩، ص ١٣٢.

١٠ - نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

11 - Galit Hasan Rokem, Proverb

(in) Richard Bauman, *Folklore, Cul-*

ture Performances, and Popular En-

tertainment, Oxford University Press, 1992, P. 128, 129.

Press, 1992, p. 128-129.

١٢ - أحمد تيمور باشا، الامتثال العامية، مركز
الأبحاث والدراسات، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

١٣ - محمد قنديل، العقل، الأمثال، الشعبية، المينة

١١ - محمد حسين البجلي، *الأماكن الصوفية، التاريخ*
للمصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١٤ - انظر: قصور باشا، الأمثال العامية، ص ١٠٠.

يُشرح المثل بقوله: «قِيلَ إِنَّ أَبَا قِصَادَةَ يَعْمَلُ

يوم ولم يخلصها إلا بعد أن أعطته العهود السبعة
السمائية ألا تمس أبداً الطفل الذي يحمل هذه
العهد في رقبته. راجع: محمد الجوهري، علم
الفولكلور، ج ٢، ط ١، دار المعرفة الجامعية،
١٩٨٣، ص ٣٦٦.

٢٩ - الأبيهي، المستطرف في كل فن مستظرف،
مرجع سابق، ج ١، ص ١٤٧.

٣٠ - جاسم الجهرزي، الهدهد في الموروث الشعبي،
مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي الرابع،
١٩٨٩، ص ١٠٩.

٣١ - تيمور باشا، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

٣٢ - تيمور باشا، المرجع نفسه، ص ٣٤٦. ومما
يظهر القيمة السلبية للغراب في نظر الناس المثل
القاتل: «الغراب ما يخلص سقر (سقر)، ويضرب
في الأمر المستحيل وقوعه، ويدل في ذات الوقت
على تعجيب الصقر وازدراء الغراب».

٣٣ - من أغربة العرب في اللغالية عترة، وخفاف
بن نذبة السلمي، وأبو عبيد بن الجباب، وسيفك
بن السلطة. ومن الإسلاميين الشنفرى الأذى،
ونأبط شرا. انظر: قزوي للتحذيل، الفولكلور ما
هو؟ مرجع سابق، ص ١١٦.

٣٤ - الأبيهي، المستطرف في كل فن مستظرف،
مرجع سابق، ص ٥٧.

٣٥ - حصاة الرفاعي، أغاني البحر - دراسة
فولكلورية، ١٩٨٥، نقلاً عن:

Folksong of folklore birds tongue
Birdlore.

٣٦ - عبدالعليم حفتي، المراثي الشعبية
(العديد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
١٩٨٢، ص ١٣٦.

٣٧ - راجع: عابدة الشريف، الإنسان والطائر،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٨٣.
وانظر ابن سيرين، تفسير الأحلام، إعداد
إبراهيم محمد للجمال، مكتبة القرآن، ٤٠١ هـ،
ص ٨٧.

٣٨ - التميمري، حياة الحيوان الكبرى، مرجع
سابق، ج ٢، ع ١٣٥، ص ١٨٦.

القشلة برجله، فقال قائل لو كان كذلك لظهر
أثرها على عرقوبه ولما بقيت رجلاه سوداوين،
ويضرب لمن يدعى تكذيبها الشواهد.

١٥ - تيمور باشا، مرجع سابق، ص ٢٤٤.

١٦ - أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير
المصرية، مرجع سابق. ويتفق المثل مع مثل
آخر يقول: «زى أبو قردان أبيض وعش»، وأبو
قردان لا يأكل إلا الدود، ومعنى عش: قدر لأكله
الدود، ويضرب المثل للحسن الظاهر للقدح
الباطن. تيمور باشا، ص ٢٣٥.

١٧ - تيمور باشا، مرجع سابق، ص ٢٦٥.

١٨ - التميمري، حياة الحيوان الكبرى، مرجع
سابق.

١٩ - تيمور باشا، مرجع سابق، ص ١٥٣، ص
٣٩٥.

٢٠ - راجع التميمري، حياة الحيوان الكبرى، ج ٢،
ص ٣٠٩.

٢١ - تيمور باشا، ص ٢٥٧. وأورد على طريقته في
نفس المعنى «زى الفسخ يتمايق بعوارة عينيه»،
ص ٢٤٥.

٢٢ - محمد قنديل البقلى، الأمثال الشعبية، مرجع
سابق، ص ١٤٦.

٢٣ - التميمري، حياة الحيوان الكبرى، ج ١، ص
١٨٤.

٢٤ - محمد قنديل البقلى، مرجع سابق، ص ٤٤.

٢٥ - أحمد أمين، مرجع سابق، ص ٧١.

٢٦ - الأبيهي، المستظرف في كل فن
مستظرف، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٧،
ج ١، ص ١١٨.

٢٧ - التميمري، حياة الحيوان الكبرى، ج ١، ص
٢٦٧. الدفلى: نبت زهرة كالورد أحمر وهو
مرتقال، ومن معاني الساعى الوالى على أمر أو
قيم.

٢٨ - يقال إن من أنواع التوبة الصدى والهامة وأم
الصبيان. وتجمع الروايات على أنها عبارة عن
طائر يتحول إلى امرأة أملك بها سليمان ذات





جولة الفنون الشعبية



الخيمة

فضاء للقيم السامية والعيش المشترك

عبدالستار سليم

مشاركة بين جُل أقطار الوطن العربي لعصور خلت، ومازال لها حضور بارز في الذاكرة وفي التراث وفي أنماط السلوك والقيم، وقد تشكلت حول الخيمة تقاليد وإنتاجات ثقافية وفنية ثرية ومتنوعة في حاجة إلى الاستحضار والرصد والبحث والاكتشاف حيث استعان البدوي بالطقوس والشعائر لتأطير سلوكياته وسد احتياجاته الروحية. وقد مثل التعبير الفني والخلق الشعري صورة بارزة من صور ممارساته اليومية، ونجد جزءاً كبيراً من هذا الموروث الفني والثقافي يتعلق بالخيمة.

مهرجان الخيمة

أشكال فعاليات المهرجان:

- * يرتكز نشاط موضوع الخيمة على تنظيم فعاليات متعددة من أبرزها:
- * ندوة علمية حول الموضوع يسهم فيها أساتذة مختصون من مختلف الأقطار العربية.
- * ندوة ثقافية عن تجربة المنفديتات والمهرجانات الدولية والوطنية المتعلقة بالفنون البدوية في العالم العربي.
- * معرض للمنشورات المتعلقة بحياة البدو.

تشغل الخيمة، باعتبارها فضاءً مشبعاً بالقيم الرمزية مساحة واسعة في الذاكرة الثقافية الجماعية للمجتمعات العربية، فهي تمثل شهادة حية على هوية الجماعة البدوية التي شكلت مكوناً أساسياً من مكونات التاريخ العربي منذ بدايته، إنه من خلال هذا الفضاء والاستعانة بكل ما يتعلق به من تقاليد وعادات ومعارف وإبداعات مادية وشغافية ومعتقدات ومخيلة وأشكال تعبيرية وحياة يومية، يمكن التعرف على جزء مهم من الذات القومية، وعلى كيان ثقافي متعدد الأوجه، لا يزال موشوماً في الذاكرة الجماعية، بسم تصورات الإنسان العربي وسلوكاته.

والخيمة .. هذا الجزء المنسي من التاريخ - بفعل التحولات الحضارية الحديثة - باعتبارها ركناً مهماً من أركان الحياة البدوية تحتاج إلى عناية عن طريق استحضار مراسيمها وطقوسها وإحياء ذكراها، وتنميين ما تمثله من قيم رمزية، وبحث الموضوعات المتعلقة بها .. والخيمة تعبير عن تكيف الإنسان مع الطبيعة وعن حركية حياة البداوة. ولقد اتخذ البدوي من الخيمة سكناً له منذ حقب تاريخية موغلة في القدم. ولقد مثل البدو جزءاً مهماً من سكان الوطن العربي، وغلبت حياة البداوة على مناطق إقليمية شاسعة في شبه الجزيرة العربية وفي الصحراء الكبرى في الشمال الأفريقي، ويمكن القول بأن البداوة تكاد تكون أهم سمة

* عروض للفنون الغنائية الشعبية تسهم فيها فرق فولكلورية عربية.

* استعراضات احتفالية خاصة باللباس التقليدى فى مختلف البلدان العربية.

* أمسيات شعرية يسهم فيها الشعراء ورواة الشعر الشعبي من مختلف الأقطار العربية.

* معرض خاص بجميع الأدوات والحرف والمواد الأولية المتعلقة بنمط حياة المجتمع البدوى.

* معرض خاص بالسياحة الصحراوية.

* عروض سينمائية وثائقية حول الحياة البدوية والريفية.

أولاً: برنامج الندوة العلمية:

الخيمة: التاريخ والتقاليد والقيم

* أشكال التعبير غير المادى فى المجتمع البدوى: الشعر الشفاهى، السير، الأساطير، القصص، الأمثال، النوادر، إلخ...

* الصناعات التقليدية والحرف المتعلقة بالخيمة والألعاب الشعبية.

* مظاهر الاحتفال والطقوس المتعلقة بالمناسبات الدينية والاجتماعية فى المجتمع البدوى.

* التعبير الرمزى عن حياة البداوة من خلال الشعر والرواية والنقصة القصيرة.

* رواد الدراسات والبحوث الميدانية بخصوص الجماعات البدوية ببلوجرافيا تعريف بالإعلام.

* تجربة مهرجانات الثقافة والفنون البدوية فى البلدان العربية.

* نحو مشروع بحثى ميدانى يشمل جميع الأقطار العربية حول موضوع «الخيمة».

ولابد هنا من الإشارة إلى أن الذى يقوم بالإشراف على تنسيق وقائع الندوة العلمية هو الدكتور عبد الحميد بورايو (الجزائر).

ثانياً: ندوة ثقافية عن تجربة منتديات ومهرجانات الفنون الشعبية البدوية سواء على المستوى الوطنى أو على المستوى العالمى، ترمى الندوة إلى محاولة تقييم هذه التجارب والتعريف بالناجح منها وبيان أهميتها وإمكانية تطويرها واقتراح التنسيق بينها.

ثالثاً: معرض للمنشورات المتعلقة بالحياة البدوية سواء كانت كتباً أو مجلات أو وثائق مصورة، يسعى المعرض إلى التعريف بأهم المطبوعات الصادرة فى مختلف البلدان العربية والتي تتعلق بالمناطق البدوية وحياة البدو.

رابعاً: العروض الغنائية الشعبية والفولكلورية حيث تستضيف الجزائر فرقاً غنائية من البلدان العربية، وتنظم سهرات خاصة بكل بلد عربى تقدم فيها عروض فنية شعبية، كما يتم تنظيم عروض فنية للفرق الفولكلورية العربية، تهدف هذه العروض إلى التعريف بالنشاطات الفنية الشعبية المنتشرة فى العالم العربى.

خامساً: استعراضات للألبسة التقليدية البدوية والريفية الخاصة بكل بلد عربى، بهدف الاستعراض إلى الكشف عما تزر به البلاد العربية من ثراء فى أشكال الأزياء والألوان، وما تحمل من دلالات رمزية.

سادساً: الفعاليات الشعرية حيث تقام أمسيات شعرية ينشطها شعراء بالعامية وباللهجات البدوية، تهدف إلى اكتشاف أشكال الشعر الشعبى العامى الشائع فى البلاد العربية، والتعرف على راهن الحركة الشعرية الشعبية فيها.

سابعاً: معرض الأدوات والحرف والمنتجات المادية المتعلقة بالخيمة، ويهدف المعرض إلى استحضار تفاصيل حياة المجتمع البدوى من خلال مصنوعاته ومعارفه المهنية ونمط معاشه.

ثامناً: معرض السياحة الصحراوية حيث ينظم معرض لوسائل الإشهار وما أنجز من منشورات وأدلة وكتب فنية منجزة بهدف تنشيط السياحة فى صحارى البلدان العربية.

تاسعاً: الوثائق السمعية البصرية حيث تتم برمجة عدد من الأفلام المنجزة فى البلدان العربية حول حياة البدو، وسواء كانت هذه الأفلام ذات طبيعة فنية أو وثائقية، بهدف العرض إلى التعريف بهذه المنتجات وإثارة النقاش حول قيمتها الفنية والتوثيقية، ومدى قدرتها على تجسيد تاريخ الجماعات البدوية فى العالم العربى.

مطبوعات المهرجان:

أصدر المهرجان ثلاث مطبوعات.. اثنتان منها من القطع الصغير مربعة الشكل، والثالثة من القطع الكبير المزود بصورة الخيمة والجمال والجلوس حول رابية النار، وكذلك صورة البسط البدوية المزركشة وصورة الفرسان فوق خيلهم يحملون البنادق وليس السيوف، وكذلك اشتملت على

بالجزائر. كما أنه قام بدعوتنا لزيارته في المكتب الإعلامي الذي يعمل به وكان دائم الاتصال بالوفد وقد حضر إلى ميدان المهرجان أكثر من مرة وحضر الندوة الشعرية التي شارك فيها عبد الستار سليم. كما حضر في د. مصطفى جاد والباحث حمد شعيب.

ولقد قام المشرفون على المهرجان بتنظيم رحلة بالحافلة إلى الجزائر القديمة على شاطئ البحر وأيضاً إلى متحف المجاهد والذي يحوى مسيرة حرب تحرير الجزائر، ونشير إلى أن ساحة رياض الفتح امتلأت بخيام الدول المشاركة، كما توسط هذه الساحة مسرح تقوم الفرق بالعرض عليه فضلاً عن أن أعلام الدول المشاركة كانت ترفرف حول ساحة رياض الفتح.. وكانت الخيمة الكبرى معدة لإجراء فعاليات المهرجان مزودة بأجهزة صوتية، وهناك «كاميرا» الديوان الوطني لتسجيل كل الوقائع، فضلاً عن قنوات التلفزيون الثلاث.

وقائع المهرجان

في إطار فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧، وتحت الرعاية السامية لفخامة رئيس الجمهورية السيد «عبد العزيز بوتفليقة»، وإشراف معالي وزيرة الثقافة السيدة «خليدة تومي»، قام الديوان الوطني للثقافة والإعلام بتنظيم تظاهرة ثقافية بطوان: «الخيمة فضاء للقيم السامية والعيش المشترك»، في الفترة من: ٢٦ أبريل إلى ٣ مايو ٢٠٠٧ في ساحة مقام الشهيد بالجزائر العاصمة في منطقة «رياض الفتح».

وكان الوفد المصرى يتكون من: فرقة مطروح للفنون الشعبية، ود. مصطفى جاد أستاذ علم الفولكلور المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية، وحمد خالد شعيب باحث متخصص فى أطلس الفولكلور المصرى وخبير فى الثقافة السبوية، والشاعر عبدالستار سليم الحائز على جائزة الدولة فى الآداب، وحسن أحمد حسين مدير فرقة مطروح للفنون الشعبية. أقيمت الطائفة التابعة لمصر للطيران من مطار القاهرة متجهة إلى مطار الجزائر العاصمة فى رحلة استغرقت أربع ساعات.. ولقد كان فى استقبال الوفد المصرى مندوب عن الديوان الوطنى، والمستشار هشام حسن عبدالوهاب من سفارة جمهورية مصر العربية بالجزائر، والمستشار عبدالله على مرسى رئيس المكتب الإعلامى والسيدة إنجي السمودى من المكتب الإعلامى أيضاً.. ويعد

صور للساء بأزيائهن وحليهن التقليدية، كما ضمت لوحة للرعى، وهى التى تستخدم فى طحن الحبوب كالشعير والقمح، وصور بعض المصوغات الفضية، ولوحة للمنازلة بالسيف.

أما المطربعتان الصغيرتان، فإحادهما ضمت السيرة العلمية للباحثين المدعوين للندوة العلمية، صدرتها بقائمة أسماء الباحثين المشاركين، وقد بلغ عددهم واحداً وأربعين باحثاً كما ضمت أسماء الشعراء الجزائريين المشاركين والذين بلغ عددهم ثمانية وعشرين شاعراً ثم ذكرت السير الذاتية لكل واحد منهم. أما المطبوعة الصغيرة الأخرى، فقد خصصت للبرنامج الثقافي الفنى للمهرجان، وكذلك لمراسم الافتتاح، وضمت جدولاً مفصلاً لوقائع الجلسات البحثية ومواعيدها وأسماء المحاضرين وأسماء بلدانهم وعنوان كل محاضرة. وكذلك البرنامج الفنى لعروض الفرق الفولكلورية والشعبية والأمميات الشعرية ومواعيدها.

إلا أن المهرجان لم يتمكن من طبع الأبحاث فى كتاب - كما هو متبع فى كل المهرجانات العلمية - وذلك بسبب تأخر وصول أبحاث الباحثين فى الوقت المناسب.

لقطات من المهرجان:

أقامت وزارة الثقافة الجزائرية حفل عشاء داخل الخيمة الكبرى للمهرجان حضرته خليدة تومي وزيرة الثقافة، كما حضره وزير الخدمة المعانى وبعض السفراء فى الليلة التى كانت فرقة مطروح للفنون الشعبية بقيادة حسن حسين مدير الفرقة تقوم بعرض الفناء البدوى ورقصة الحباله والسامر. كما أقام الديوان الوطنى للثقافة والإعلام حفل عشاء للمحاضرين والباحثين والشعراء، وذلك فى اليوم الأخير للفعاليات.

أما من جهة السفارة المصرية، فقد حضر إلى مطار الجزائر المستشار هشام شريف عبد الوهاب. وكان مع المسئول الجزائرى فى استقبال وفد مصر المكون من عبد الستار سليم، ود. مصطفى جاد وحمد شعيب وفرقة مطروح للفنون الشعبية، وكان حضور المستشار هشام مطهراً حضارياً رفع من الروح المعنوية للوفد المصرى.

كما أن المستشار عبد الله على مرسى المسئول عن الإعلام ومعاونته إنجي السمودى حضرا إلى موقع العرض للترحيب والاحفاء بالوفد المصرى وقام المستشار عبد الله مرسى بتدبير شرائح للموبايل لاستخدامها طيلة مدة الإقامة

انتهاء الإجراءات في مطار الجزائر، أفلتنا سيارات الديوان الوطني للثقافة والإعلام حيث كانت الإقامة في فندق «شيراتون» للشعراء والباحثين، وفي فندق «سفير» لفرق الفنون الشعبية.

بدأت مراسم الافتتاح في الساعة الخامسة (من بعد الظهر) بتوقيف الجزائر في داخل خيمة ذات مساحة هائلة، وكان الحضور الجماهيري كثيفاً، وذلك بحضور «خليدة تومي» - وزيرة الثقافة الجزائرية - بعروض فولكلورية بفرقة الأفراح «العاصمة»، ثم فرقة سوق نعمان «أم البواقي»، ثم فرقة البارود «غرداية»، ثم فرقة سيدي بلال «مسكرة»، ثم بدأت فعاليات تدشين المعارض والورشات الحرفية، حيث تعددت خيام الوفود المشاركة في جميع أرجاء ساحة مقام الشهيد (وهي ساحة واسعة تم إنشاؤها في عام ١٩٨٢، وتحتوي على متحفين ونصب تذكاري يصل ارتفاعه إلى ما يقرب من اثنين وتسعين متراً). يرمز إلى نظمتين تتعانقان.

ثم بدأ حفل الافتتاح بثلاث فرق هي: عين النبل، والزلفانات، وأبو زاهر، تلا ذلك إلقاء شعري.. وكانت فعاليات اليوم التالي (الجمعة ٢٧ إبريل) بوقائع الجلسات البحثية، حيث تحدث د. محمد علي براهنة (من ليبيا) عن البيت القذافي (أي الأمامي) تقاليد عرس في بادية «سرت» بلومبيا، وتحدث كمال إسماعيل (من سوريا) عن تراث النخوة، والهوسة عند بدو وادي الفرات، ثم سليم درنوني (من الجزائر) الذي تحدث عن ثقافة الخيمة في الأوراس والصحراء، ثم تحدثت دليلة مومي (من الجزائر) عن الخيمة الحمراء: عراقة المنبع ورهانات الواقع (منطقة للفيحة - سيدي خلاد أنمرنجا)، ثم تلاها محمد ولد أحضانا (من موريتانيا) عن التراث البدوي الشفهي كرافد من روافد الإبداع الحديث في فضاء الصحراء.

وفي مساء هذا اليوم (في الساعة السادسة مساءً) بتوقيت الجزائر.. وتوقيت الجزائر متأخر عن توقيت مصر بساعة في التوقيت الشتوي وساعتين في التوقيت الصيفي) أقيمت أمسية شعرية. ثم تلا ذلك حفل فني، اشتركت فيه فرقة الفنون الشعبية السودانية، ثم إلقاء شعري، ثم فرقة نجوم السادة «مدينة بشائر».

وفي يوم السبت (٢٨ أبريل) كانت الجلسة البحثية الصباحية محوراً «أشكال التعبير غير المادي في المجتمع البدوي: الشعر الشعبي».

تحدث في هذه الجلسة د. سعود بن غزالي (من السعودية) عن «الشعر الشعبي بين خلال القصصي وخلا العامة»، ثم د. أحمد أمين (من الجزائر) عن «العامة الجزائرية والشعر الشعبي»، ثم تحدث عادل محلو (من الجزائر) عن «صراع الأجيال في الشعر الشعبي: قراءة في قصيدة «البور» لعلي بن حامد».

ثم تحدث أحمد زغب (من الجزائر) عن «الشعر الشعبي البدوي بين الشكل والأداء»، واختتمت الجلسة الصباحية بالباحث أحمد عاشور (من الجزائر) عن «وصف الخيمة في الشعر الشعبي».

انعقدت الجلسة الصباحية الثانية وكان محوراً «أشكال التعبير غير المادي في المجتمع البدوي: الشعر الشعبي»، وكان المحاضرون هم:

د. عبد الحميد بورابو (من الجزائر) عن «شعر البدو الرحل في منطقة الطيطري كما سجله الكسندر جولي ثم تلاه عمار ربيع (من الجزائر) عن «اللغة البدوية الشاعرة».. قراءة في قصائد خلادة، ثم تلتها سعيده حمزاوي (من الجزائر) عن «الشعر الشعبي البدوي عند أولاد ذليل - دراسة تحليلية - ثم تحدثت نعيمة المغرير (من الجزائر) عن «التقاليد البدوية من خلال قصيدة حبيزة».

وفي مساء اليوم (السبت ٢٨ أبريل) شاهد الجمهور عروض فولكلورية من:

- * الفرقة الفولكلورية تيزيري «تيزي وزو».
- * الفرقة الفولكلورية الجرف «تبسة».
- * الفرقة الفولكلورية الرفاعة «باتنة».
- * الفرقة الفولكلورية البارود «نواط».

تلا ذلك أمسية شعرية، ثم حفل فني من فرقة العراقية للمقام العربي، ثم إلقاء شعري.

وفي صباح الأحد (٢٩ أبريل) انعقدت الجلسة الأولى والتي كان محوراً «التعبير الرمزي عن حياة البداوة من خلال الرواية».

وكان المحاضرون هم:

د. وجدان الصانغ (العراق) عن البداوة وطقوس الرأد الأنثوي - قراءة في الخطاب الروائي المعاصر - ثم نبيل سليمان (سوريا) عن التخيل الروائي العربي للبداوة، ثم د. صبري مسلم حمادي (العراق) عن ملامح البداوة في

الخطاب الروائي المعاصر (رواية الصحراء والماء) لمحمد العريمى، ثم سميحة خريس (الأردن) عن التعبير الرمزي عن حياة البداوة من خلال الرواية، ثم أحلام بكاتب (الجزائر) عن مدينة بغداد الموزعة بين قيم البداوة والحصانة في رواية «أرض السواد» لعبد الرحمن منيف.

وفي الجلسة البحثية الثانية التي كان محورها «السرد الشفوي والسرد الأدبي المكتوب» وكان الباحثون هم: د. مبارك ربيع (المغرب) عن تحول القيم الاجتماعية ما بين الموروث الشفوي وتجربة السرد الأدبي، ثم تلاء د. عيد الحميد بوسماحة (الجزائر) عن الشفوية: سيرة بني هلال وطرق مقاربتها، ثم تلاء د. عزازي بوخلافة (الجزائر) عن نواة سيرة بني هلال، ثم تلتها سلمية العزاوي (الجزائر) عن قيم البداوة في رواية «المجوس» لإبراهيم الكوني.

أما في المساء فقد أقيمت عروض فولكلورية من:

* الفرقة الفولكلورية هوايي بوميدين (تلمسان).

* الفرقة الفولكلورية تسلمت (تميزاست).

* الفرقة الفولكلورية ثقافية (مسيلة).

* فرقة مطروح للفنون الشعبية (مصر).

ثم أقيمت أمسية شعرية، تلاها حفل فني من:

* فرقة الفنون الشعبية اليمنية.

* فرقة أهل الليل.

ثم إلقاء شعري.

وفي صباح يوم الاثنين (٣٠ أبريل) انعقدت الجلسة البحثية الصباحية الأولى والتي كان محورها «مظاهر الاحتفال والطقوس المتعلقة بالمناسبات الدينية والاجتماعية في المجتمع البدوي..» وكان المحاضرون على التوالي:

د. محمد سعيد محمد (ليبيا) عن الألعاب الشعبية في البادية.

* د. محمد تحريش (الجزائر) عن الصف في الرقص الشعبي: مظاهر الاحتفالية في الديوان.

* مريم بوزيد (الجزائر) عن مظاهر الاحتفال والطقوس لدى توارق الأزجر (بدو الطوارق).

* كامل إسماعيل (سوريا) عن أهم أنواع الفناء الشعبي لدى المجتمع البدوي في سوريا.

* جلال خشاب (الجزائر) عن الأبعاد التعبيرية في الفن البدوي: الرقص والوشم أنموذجاً.

وفي الجلسة البحثية الثانية التي كان محورها «رواد الدراسات والبحوث الميدانية بخصوص الجماعات البدوية: ببلوجرافيا تعريف بالإعلام، والمحاضرون هم:

* د. مصطفى جاد (مصر) عن رواد الدراسات والبحوث حول الثقافة البدوية: ببلوجرافيا وتعريف بالأعمال والأعلام.

* فاطمة عبد الله غندور (ليبيا) عن البحث في التراث الشعبي الليبي (عبد السلام إبراهيم قادر بوه نمونجاً).

* د. محمد مهدي بشرى (السودان) عن أهم ملامح كتابات ودراسات الفولكلور في البادية.

* د. مصطفى حركات (الجزائر) عن البحث في مسألة أوزان الشعر الشعبي الجزائري.

وفي المساء تم عرض عروض فولكلورية من:

* الفرقة الفولكلورية (ورقلة).

* الفرقة الفولكلورية تومي (الواد).

* الفرقة الفولكلورية التراثية (غرداية).

ثم انعقدت أمسية شعرية، وتلاها حفل فني من:

* فرقة الفنون الشعبية المصرية (مرسى مطروح).

* فرقة العيسارة.. ثم إلقاء شعري.

وفي صباح يوم الثلاثاء (أول مايو ٢٠٠٧) انعقدت الجلسة البحثية الأولى وكان محورها «فنون التعبير الشعبي البدوية: الأداء..» وكان المحاضرون هم:

* د. علي عبد الله خليفة (البحرين) عن مظاهر الخيمة في الوجدان الشعبي لحرب الخليج والجزيرة العربية في العصر الحديث.

* محمد الجزيراوي (تونس) عن المرأة البدوية والدباغة التقليدية في الجنوب.

* د. عبد القادر خليفي (الجزائر) نماذج من الموروث الثقافي الجمعي في منطقة عين الصفراء.

* أروى عثمان (اليمن) المفردات الحوائية في فن المهيد.

* العربي بن عاشور (الجزائر) الخيمة أصالة ومجتمع.

وفي الجلسة الثانية والتي كان محورها «أشكال التعبير غير المادي في المجتمع البدوي: القصص - الأسطورة».

وكان المحاضرون:

* د. مصطفى عطى (المغرب) الخيمة فى الحكاية العجيبة المغربية.

* د. سعيدة عزيزى (المغرب) الأسطورة المغربية: عائشة فتيشة (مقارنة أنثروبولوجية).

* د. عبد القادر شرشار (الجزائر) المثل الشعبى وانعكاساته على ثقافة المجتمع فى الجزائر: مقارنة سوسولوجية.

* الطيب العمارى (الجزائر) حياة البداوة من خلال القصة الشعبية فى المنطقة: دراسة أنثروبولوجية.

وفى المساء تمت عروض فولكلورية من:

* الفرقة الفولكلورية عيساوة (عنابة).

* الفرقة الفولكلورية مرزوق (بسكرة).

* الفرقة الفولكلورية بادى (تندوف).

ثم أقيمت أمسية شعرية تلاها حفل فنى اشترك فيه:

* فرقة الفنون الشعبية الإماراتية.

* فرقة الفلوجة الفلسطينية.

* فرقة النائية.

ثم إلقاء شعرى.

وفى صباح الأربعاء، انعقدت الجلسة البحثية الأولى والتي كان محورها «تواصل المعارض والورشات الحرفية»، وكان محاضروها هم:

* د. سعيدة عزيزى (المغرب) مشروع بحث ميدانى يشمل جميع الأقطار العربية، يعالج موضوع الخيمة.

* حمد خالد شعيب (مصر) تجربة مهرجانات النفاقة والفنون البدوية.

تلا ذلك عروض فولكلورية من:

* فرقة الزرنة (العاصمة).

* الفرقة الفولكلورية مرزوق (بسكرة).

* الفرقة الفولكلورية النجاح (برج بوعريج).

وفى المساء، أقيمت أمسية شعرية، تلاها حفل فنى من:

* فرقة الفنون الشعبية لسلطنة عمان.

* فرقة الفنون الشعبية درعا السورية ثم إلقاء شعرى.

وفى صباح الخميس ٣ مايو واصلت المعارض والورشات الحرفية عرضها.

وفى الفترة التالية شاهد جمهور الحاضرين عروضاً فولكلورية من:

* الفرقة الفولكلورية النجاح (برج بوعريج).

* الفرقة الفولكلورية ولد على (غليزان).

* الفرقة الفولكلورية مولاى الطيب (البيضاء).

وفى حفل الختام، شاهد جموع الحاضرين عرضاً أزياء «ألبيسة تقليدية»، ثم فرقة الفردة (بشار).

توصيات المؤتمر

اختتمت فعاليات مهرجان «الخيمة العربية فضاء للقيم السامية والعيش المشترك»، والذي انعقد فى الجزائر العاصمة فى الفترة من ٢٦ أبريل إلى ٣ مايو ٢٠٠٧ تحت رعاية السيد رئيس الجمهورية الجزائرية وإشراف وزيرة الثقافة، وفى إطار فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧ وتنظيم الديوان الوطنى للثقافة والإعلام، وأسفر اجتماع لجنة التوصيات المشكلة من قبل أعضاء المهرجان عن التوصيات التالية:

أولاً: نظراً لأن التراث الشعبى يتشابه بين الشعوب العربية، فوصى باختيار منسقين من كل الدول العربية يدلون بمعلومات تزدى إلى إمكانية كتابة أطلس معلوماتى عن كل العالم العربى أو كشف كينك معلوماتى عن المشتغلين فى مجال الأدب الشعبى.

ثانياً: فتح موقع يحمل عليه كل المعلومات وأفاد د. على عبد الله خليفة (من البحرين) أن هناك موقعاً جاهزاً يمكن اعتماده.

ثالثاً: اقتراح بإصدار مجلة باسم «الخيمة»، تنشر بحوث عن التراث الشعبى.

رابعاً: اقتراح بتخصيص المؤتمر القادم لجنس شعبى واحد حتى لا تشتت الجهود.

خامساً: ضرورة توحيد المفردات والمصطلحات فى قاموس عربى.

سادساً: تم قراءة برقية شكر إلى السيد رئيس جمهورية الجزائر.. وذلك بعد تلاوة التوصيات.

ثم قام المجتمعون بزيارة متحف المجاهد الخاص بحركة الجهاد الجزائرية.

احتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء بمدينة مسطرد (محافظة القليوبية)

عامر محمد الوراقى

مقدمة :-

قبل أن نطرق أبواب هذه الدراسة، يجب علينا أن نتعرف على الثقافة الشعبية وأن نلقى الضوء عليها حتى نتفهمها فهمًا جيدًا .

ونستطيع أن نقول: إنها التفاعلات التي تتم داخل الجماعة الشعبية من العادات والتقاليد والمعتقدات والفنون وكل ما ينتج عن هذه التفاعلات الاجتماعية.

وإذا تحدثنا عن عناصر الثقافة الشعبية، فإننا نتحدث ونقول إنها هي التي أبدعتها وتناولتها الجماعة الشعبية بل وتمارسها ممارسة فعلية، فمنها ما هو مادي ومنها ما هو غير مادي.

والجانب المادي واللامادي مرتبطان معًا برباط مقدس، فهما يدخلان معًا إلى مادة الأدب الشعبي من خلال أبوابه الرسمية التي تعلمناها على أيدي العلماء الأجلة بالمعهد العالى للفنون الشعبية.

وما تقدمه الجماعة الشعبية من احتفاليات خاصة بالموالد في المناطق الشعبية (إسلامية أو قبطية) ما هو إلا نوع من أنواع الأدب الشعبي الذي تمارسه الجماعة الشعبية بسهولة عن اقتناع ويقين وإيمان في وجدانها الشعبي.

ومن خلال وسائل الجمع الميداني وطبقًا لأصول وقواعد الدراسات الميدانية في جمع التراث الشعبي فقد تم رصد احتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء بكنيستها بمدينة مسطرد بمحافظة القليوبية، في ليلة الحادى والعشرين من شهر أغسطس، وتقام هذه الاحتفالية في الموعد نفسه من كل عام على المستوى الرسمي والشعبى وتقام احتفاليات لمولد السيدة العذراء في بعض المناطق الأخرى، وفي تواريخ مختلفة عن تاريخ هذه الاحتفالية التي نحن بصددنا، ويرجع ذلك إلى اختلاف تواريخ ظهورها في هذه المناطق.

وإذا كانت احتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء في مسطرد قد وضعت موضع الدراسة، فإننا ننبه على أنه يجب دراسة هذه الاحتفالية في بقية المناطق الجغرافية الأخرى؛ للتعرف على التغيرات الأساسية لهذه الاحتفالية.

وترجع أهمية الدراسة إلى تسجيل ظاهرة حية لها جذورها التاريخية التي كان لها دورًا بارزًا، وما زال هذا الدور يؤدي وظيفته على أكمل وجه وأحسن حال، وبالتالي فالظاهرة حية تنبض وتعيش داخل وجدان الشعب المصرى.

وإذا تعرضنا لهذه الظاهرة، فإننا نتعرض لها بشيء من الاهتمام والخشوع؛ لما لهذه الاحتفالية من قداسة واحترام وإجلال.

لا اختلاف بين احتفاليات الموالد الإسلامية وبين الموالد المسيحية إلا في التآليل منها والمرتبطة بالعقيدة .

ومن المظاهر الاحتفالية للمولد نجد الألعاب المختلفة، منها لعبة الصاروخ وهى عبارة عن مدفع حديدى - يدفعه اللاعب فيجرى بسرعة على قضبان حديدية طولها ٦ أمتار وعرضها ٨٠ سم مسطحة فى جزء منها وملتوية فى جزء آخر- فى فوخته ماسورة صغيرة توضع فيها بمبة وعندما يدفعه اللاعب فيجرى المدفع بسرعة كى يصطدم فى نهاية المسافة بلوحة الصد، فينتج عن ذلك الصدام فرقعة والذى ينجح فى دفع المدفع وضرب البمب أربع مرات متتالية يأخذ هدية، وعلى اللاعب أن يدفع مقابل ذلك ربع جنيه فى كل مرة وقد تركب عدد من الحلقات الحديدية حول المدفع.

ويتواجد عند هذه اللعبة الشعبية زحام شديد - خاصة وأنها هى الوحيدة فى هذه الاحتفالية - من المراهقين الذين جاءوا لاستعراض عضلاتهم وقوتهم الجسمانية من كل مكان.

كذلك توجد بعض الألعاب الترفيهية الأخرى التى تعمل ليل نهار مثل لعبة المراجيح المنتشرة فى موقع الاحتفال، فنجد الأطفال تروح وتلعب فيندافعون عليها وعلى الألعاب البهلوانية التى يقبل عليها الشباب خاصة، ونرى ألعاب أخرى هنا وألعاب أخرى هناك.

كذلك توجد الألعاب السحرية التى يقبل عليها الجميع، بل يفضلونها على سائر الألعاب الأخرى؛ لأنها تعتمد على خفة اليد مع سرعة بديهة اللاعب ونرى فى بعض الأماكن القرية من الاحتفالية أمكنة تباع فيها لعب ومأكولات الأطفال المختلفة والتى يفضلها ويقبل عليها الكثير من الأطفال.

فى هذه الاحتفالية، يقوم الإخوة الأقباط بزيارة الكنيسة لتقديم الذنور والأضاحى والتبرعات والهبات ويستمرى فى القيام بمثل هذه الأعمال حتى يتنصف الليل، وما أن تظهر السيدة العذراء وتجلى فى سماء الكنيسة حتى يذهبوا لتناول الطعام بعد صيام دام طويلاً عن الأرواح. وفى هذه الاحتفالية نجد بعض الأسر تتردد على الملاهى لممارسة الألعاب الترفيهية التى تظل تعمل طرقي الليل والنهار، وطوال مدة الاحتفالية نلاحظ مدى الإقبال الشديد عليها، وكثيراً ما نجد الإخوة الأقباط والمسلمين يتواجدون معاً فى هذه الاحتفالية، كذلك توجد بعض الأسر المسيحية تصحب

ويهدوء دخلنا وسط الزحام إلى حرم كنيسة العذراء فسمعنا ترانيم مصحوية بصوت لموسيقى صادرة عن كاسات نحاسية، يضعها فى يده أحد رعاة الكنيسة والذى يقوم فى نفس الوقت بالغناء .

ثم يقوم جميع الحاضرين بالرد عليه وهم جالسون على المقاعد بصوت عال ومرتفع.

ويقول الراعى بصوت جميل:

يا سلام على العذرا

يا سلام على العذرا

روايحها حاضره

يا سلام على العذرا

يا سلام على العذرا

يا سلام على العذرا

روايحها عاظمه

يا سلام على العذرا

آتيه من الناصره

فى فرح ومسرره

أنا جاي عاصى

طالب خلاصى

أنا خاطى وعاصى

طالب خلاصى من المعاصى

يا سلام يا سلام

يا سلام على العذرا

وهذا الأداء استمر فترة طويلة، وكلما انتهى هذا الأداء أعادوه مرة ثلث المرة، مع انبعاث روائح البخور المعنق التى كانت تملأ أجواء القاعة على مدار زمن هذا اللقاء الروحاني المغلف بالسكينة والهدوء .

بعد تلك الترانيم توجه الزوار إلى بئر الكنيسة لأخذ البركة بشرب الماء تبركاً لهذه السيدة العذراء التى منحنا حبها وتعظيمها وتقديسها داخل قلوب المسلمين والمسيحيين، ف نحن شركاء فى شرف حمل هذا الحب الإلهى .

مظاهر الاحتفالية :

من خلال تواجدها ومشاركتنا الوجدانية فى هذه الاحتفالية وسط الجماعات الشعبية وبالتابعة وجدنا أنه



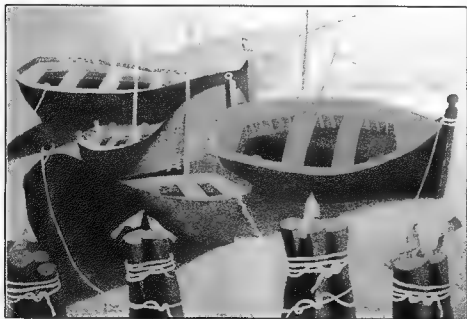
عالم رباب نمر



عيون وطيور



قارئة الودع



الصيد والميناء



عاشاء الله



سمكة



الوتد



في الميناء



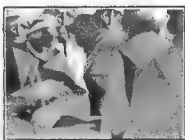
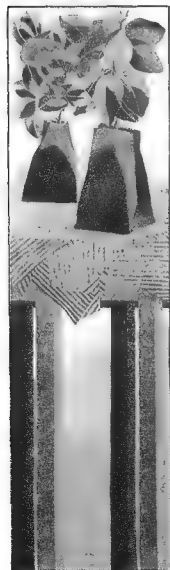
تأمل



لاعبو الكوتشية



استحمام



سوق السمك



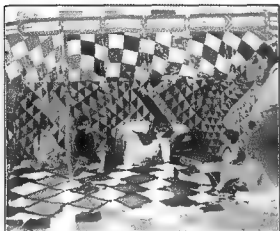
الصيداؤون



زهرة

طبيعة صامتة

مهرجان الخيمة للفن البدوي بالجزائر



خيمة مصرية



فرقة التراث المغربي



عيد المرأة (العنابية)



فرقة تراث مغربي



فرقة الميلودية



فرقة الميلودية



حفل طهور عنابي (ختان)



سعد مطرب فرقة مطروح للفنون الشعبية



الخيمة المصرية بساحة مقام الشهيد بالجزائر

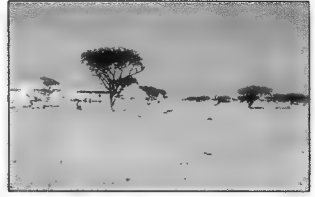


نول مصرى



لفرقة المصرية

العبادة والبشارية فى مثلث حلايب



من أشجار السمرة (مدينة شلاتين)



سيده تضع رُمام وتعلق أحجية
ضد العقارب والثعابين



الشيخ حسن صادوا
من رواة تاريخ القبائل



حلى الأنف تضعه المسنات (كالانوبا)



سوق الجمال بشلاتين



أحجية الرقبة التي يضعها الأطفال والرجال



سوق الجمال في أبو رماد



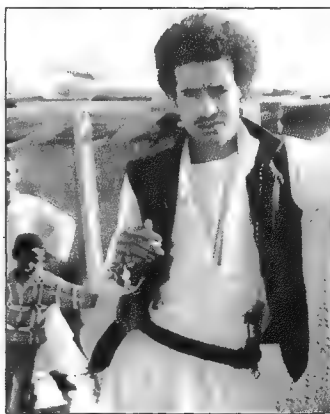
مرآة مزينة بالخرز لعروس قبائل الرشيدة
(داخل الخيمة)



خيمة عرب الرشيدة



من رسوم الحنة لنساء البشارية



عريس من شلاتين يحمل خنجرًا من الفضة

احتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء (مدينة مسطر)

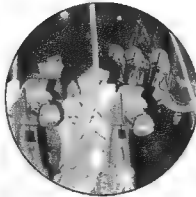


أيقونة السيدة العذراء وابنها السيد المسيح

السيدة العذراء والسيد المسيح بكنيسة العذراء بمسطر



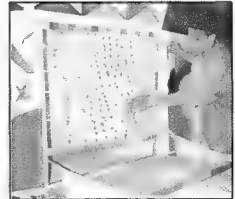
لعبة دفع المدفع في مولد العذراء بمسطر



لعبة الحصان في مولد العذراء



الطفل في لعبة الأطفال في المولد



لعبة النشان (البمب) وفتح عينك تاكل ملبن

معها بعض الحبايب والأصدقاء من أسر المسلمين، خاصة قد يكونوا زملاء عمل واحد أو جيران في مسكن واحد وهم يتسامرون ويتحدثون في مواضيع خاصة بهم.

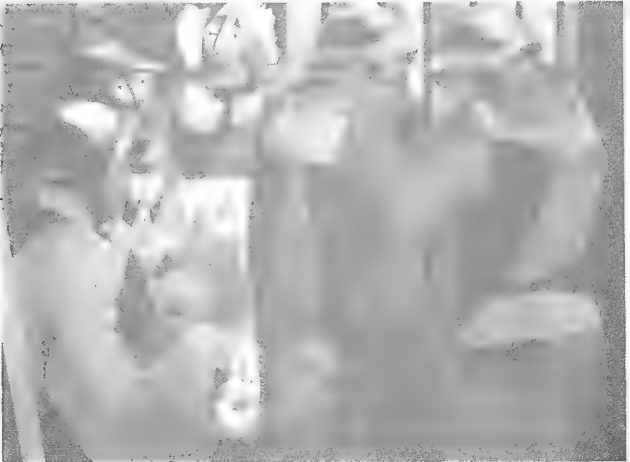
ومن مظاهر الاحتفالية، نجد انتشار ظاهرة الوشم في كل مكان فثارة نجد من يرق أو يرسم صورة السيد المسيح على صدره وثارة أخرى نجد من يرق أو من يرسم على ذراعيه صورة السيدة العذراء كنوع من أنواع جلب البركة، ويسألهم عن مدى أهمية تلك الرسومات، نجدهم يقولون إنها تذكرهم بربهم فلا يقرءوا المعاصي أو الخطايا.

وكثيراً ما نرى الألفة والمحبة بين المسلمين والمسيحيين ونجدها تتجلى في هذه الظاهرة، فتراهم متحابين مترابطين، أفعالهم وأقوالهم تدل على أنهم شعب واحد تقلم أرض واحدة وسما واحد؛ لأنهم كما يقولون يشربون من ماء واحد، ويأكلون من زرع واحد، ومن هنا نجد أن الإخوة الأقباط يأخذون معهم الأضاحي وبعد ذبحها يأخذون منها جزءاً ليأكلوه مع الأسر المسلمة المتواجدة في هذه الاحتفالية، وذلك بغرض التقرب إلى الله.

ومن الطرائف في هذه الاحتفالية، أثناء تعرفنا على شابين من الشباب الواعي الأول يدعى سمير فتحي مسلم الديانة والآخر يدعى سمير فتحي مسيحي الديانة جاءا للمشاركة في الاحتفال بهذا المولد. ويسألهم عن عملية الوشم قالوا إن الوشم رسم يقبل عليه الجميع لأنهم إذا رسموا صورة السيد المسيح أو السيدة العذراء فإنهم حسب معتقداتهم يكونوا في حماية من المعاصي أو الخطايا وتحميهم من الأخطار، وتطور لهم الطريق.

ومن خلال الاحتفالية وجدنا أن كثيراً من بيوت المسلمين القريبة من كنيسة العذراء مفتوحة للمسيحيين، كأنهم أصحاب هذه البيوت؛ لأن المسلمين يحيون السيدة العذراء لأنها مذكورة في القرآن الكريم والمسيحيين يحيونها لأنها مذكورة في الإنجيل، وهي تحب شعب مصر الذي أنقذها هي وابنها السيد المسيح من الرومان، والذين كانوا يريدون قتلهم.

ومن أهم المظاهر في هذه الاحتفالية في هذا المولد هي تلك الروح الجميلة، والمشاركة الوجدانية بين المسلمين والمسيحيين في حبهم للسيدة العذراء.





العبادة والبشارية فى مثلث حلايب

(تجربتى فى الشلاتين)

سونيا ولى الدين

نبذة عامة عن الشلاتين

موقعها:

تقع الشلاتين فى الجزء العلوى من المنطقة الجنوبية الشرقية من محافظة البحر الأحمر بين خطى عرض ٢٢° و ٢٢, ١٠°.

مساحتها:

١٢٥٠٠ كيلومتر مربع، ويقابلها مجموعة من الجزر المتناثرة أمام الساحل تصلح لإقامة مشاريع سياحية.

ويتسبب سقوط الأمطار التى تنساب فى كثير من الأودية فى ظهور النشاط الزراعى ووجود غطاء نباتى يشكل مرعى جيداً؛ وبالتالي تنتشر حرفة الرعى وذلك على مدى العصور.

إدارياً:

تتبع هذه المنطقة إدارياً قسم حدود أسوان التى تضم «سبع» مناطق رئيسية هى: الشلاتين، وأبرق، ووادى خريطة، ووادى عبادى، وأبو غضون، والعلاقي، ومنجم حمامة وأكبرها هى الشلاتين.

المناخ:

تقع الشلاتين داخل إقليم صحراوى شديد الجفاف، درجة الحرارة مرتفعة طوال العام خاصة فى الصيف ويندر فيها سقوط الأمطار، والمتوسط السنوى للحرارة هو ٢٥,٨°م. أعلى درجات الحرارة ٣٨,٨°م، وأدناها فى يناير وتبلغ درجة الحرارة ١٨°م وكثيراً ما تصل فى الصيف إلى ٤٥°م.

الآبار:

إن تسمية بلاد مثلث حلايب تعود إلى أسماء آبارها، أما الشلاتين فيها خمسة آبار: أربعة منها بالقرب من الساحل، وأعماقها تتراوح ما بين ٣-٤ أمتار لذا فالمياه تميل إلى الملوحة، وحالياً فقد أنشئ مركز تحلية للمياه فى الشلاتين. أما البئر الخامسة، فإنها تقع فى السوق وعمقها يصل إلى ٢١ متراً وملوحتها أقل وتستخدم فى سقى الإبل والأغنام.

أما أبو رماد، ففيها ثلاثة آبار وتقع جميعها على الساحل.

الأمطار:

تسقط الأمطار بغزارة مما يتسبب فى السيول فى نهاية الصيف، وخلال فصل الشتاء. وغزارة المياه تجعلها تتحدر سريلاً من المرتفعات الجبلية وخلال الأودية إلى السواحل،

وقد تحدث هذه السيول مرة أو مرتين خلال العام وقد تغيب وتنقطع لسنوات طويلة، ولكنها عند سقوطها نعم الفرحه وتتشارك الأيدي وتند القدم الأرض وتتشد الحناجر أنشودة المطر obere E O «أوبيري إيه أو»، ومعناها سقط المطر باللغة البجاوية أو بالروطان وهي اللغة التي يتحدث بها أهل مثلث حلايب^(١)، ويؤدي الجميع رقصة المطر، وهي رقصة تؤدبها كثير من الثقافات التي لها الظروف المناخية نفسها وهي Dance rain، وتؤدي عند هطول الأمطار.

والمنطقة الساحلية شأنها مثل كل ساحل البحر الأحمر تتميز بصفاء الموقع والبحر والخلجان والألسة، وتتميز هذه المنطقة بالصخور الملونة، ولكنها لم تحط بتقدير عمرها من قبل العلماء المختصين.

السكان:

وكان يبلغ عدد السكان في الثلاثين الثلاثمائة عام ١٩٦٦، أما آخر تعداد لهذه المنطقة كان عام ١٩٩٣ وهو ١١,٦ ألف نسمة. أي أن عدد السكان تضاعف ٤٢,٥ مرة خلال ٢٧ سنة. ويرجع أن تكون الزيادة ناجمة عن هجرة القبائل السردانية لسوء الظروف المعيشية. ويبلغ عدد قبائل الثلاثين ٣٦ قبيلة، وعلى حسب الإحصاءات فإن نسبة الأمية بها حوالي ٩٢٪.

السمات الاجتماعية العامة:

١ - زواج الأقارب في المقام الأول، ويقوقف اختيار العروس على درجة القرابة، والعروس ليس لها رأى في اختيار الزوج.

٢ - تتحدد مكانة المرأة حسب قدرتها على الإنجاب.

٣ - كثرة الأولاد هي العزوة.

٤ - يقع عبء تربية الأطفال على الأم حتى من الخامسة أو عندما يبدأ في الاعتماد على النفس في قضاء حاجته لرعى الإبل والزراعة.

٥ - ينحصر اهتمام المرأة في تربية الأطفال وتربية الماعز والطيور والاهتمام بالزواج.

٦ - ألحاح الأطفال هي اقتفاء الأثر وتساق الجبال، وهي ثقافة المكان التي تنعكس على الطفل في مثلث حلايب.

٧ - المجلس العرفي لفض المنازعات، ويتكون المجلس من شيوخ البطون والقبائل، ولا تخرج المنازعات عن السرقة والطلاق أو الاعتداء على الأرض والمياه، ولا يلجأون إلى القضاء لاسترداد الحقوق.

٨ - لا يقفون في الغريب ولا يتعاملون معهم، وإذا كان لابد من التعامل فيكون بحذر وتخوف شديد.

٩ - المياه تحدد المناخ العام للعلاقات بين القبائل، ففي حالة وفرة المياه تكون العلاقات طيبة ومتصلة، وفي حالة الندرة تسود للعلاقات نوع من التوتر والمشاحنات، وهذا ما يشغلهم عن الانفتاح إلى تعليم أولادهم، ولكن في السنوات الأخيرة زادت نسبة الوعي، وزادت نسبة التعليم، حتى إن منهم من يستكمل تعليمه الجامعي حتى بالنسبة للنساء، بل قد تم إدخال التعليم بالكمبيوتر في المدارس الثانوية. ويتولى تعليم النساء مدرسون من محافظات مختلفة مثل قنا وأسوان وأسيوط^(٢).

شبكة الطرق إلى مثلث حلايب:

- من القاهرة حتى الفردقة ٥٠٠ كم ثم من الفردقة إلى الثلاثين حتى حلايب مروراً بـ «أبو رماد»، وهو أصلحها على الإطلاق وتبلغ المسافة من القاهرة إلى الثلاثين ٧٠٠ كم.

- من أسوان طريق يبلغ طوله ٢٩٠ كم مرصوف، منه ٤٠ كم فقط من ناحية أسوان و٣٠ كم من ناحية الثلاثين والباقي رمال ناعمة.

- طريق برنيس الثلاثين ١١٢ كم.

أما عن تجربتي الشخصية في الثلاثين، فقد بدأت في أوائل عام ١٩٩٨ عندما عرض على مدير المركز في ذلك الوقت الدكتور شوقي عبد القوى عثمان حبيب أن أكون إحدى عضوات البعثة التي سيقوم بها المركز، ولقد أصابني القلق، بل أكثر من ذلك، فقد تملكى الرعب مما يترامى إلى أسماعنا عن تلك الأماكن من أنها مناطق نائية وتنتشر بها الأوبئة وترعى فيها ثعابين الطريش والعقارب، وأخذت أطرح فكرة البعثة على المقريدين فانهالت على المحاذير وقوليت بالرفض الشديد، حيث يجب أن أتحصن بتعليمات الصفر والمالريا وغيرها من الأوبئة غير المعروفة.

وبما أن الدكتور شوقي لا ييأس أبداً من تحقيق هدفه فكان يعرض علينا جميعاً من أن إلى آخر فكرة السفر،

وبدأت أسأل بجديّة عن ثقافة المكان، وانقسمت الآراء، فبعضها يحذر وأخرى تدفعك إلى خوض التجربة ومنهم زوجي الذي يميل إلى اكتشاف الجديد دائماً والذي تفرّضه عليه طبيعة عمله كمعماري.

وأطمانت إلى ذلك التشجيع، وبدأت أجهز نفسي لخوض التجربة وسير أغوار المجهول، وكنا من السيدات ثلاث، الدكتورة سوزان السعيد الأستاذة بالمعهد العالي للفنون الشعبية، والسيدة جمالات غويبة رئيس قسم الموسيقى بالمركز والتي أثرت أن تكون معاً في أي مكان، وتنتمتع الزميلة جمالات بروح الأم الحنون، والأخت والصديقة والتي اعتدت أن تكون معي دائماً هي والدكتورة سوزان في أي عمل ميداني لما تتمتعان به من روح التعاون والجديّة، ومن الزملاء كان بالطبع الدكتور شوقي حبيب رئيس البعثة وهو من المعروفين في العمل الميداني لكل من عمل معه، فهو لا يبخل بالمعلومات وبالتجارب الميدانية لكل من يعمل معه، بالإضافة إلى ما يضيفه من روح المرح على المكان سواء للزملاء أو الرواة، كذلك الأستاذ حسن صالح رئيس قسم الموسيقى الأسبق بالمركز فهو أخ عزيز ويشع روح الطمأنينة والأمان لباقي الزملاء، وكذلك الدكتور مجدي أبو زيد الذي يحتوى المجموعة وكأنه مسئول عنهم في الطريق وفي مكان العمل، ويسارع بالمساعدة قبل أن تطلب منه، وكان معنا أيضاً الدكتور سميح شعلان الذي يتمتع بروح الأخ المصري الأصيل، وكانت المجموعة مثالفة متحابّة متعاونّة متفقة على أن تعود من البعثة بعمل إيجابي يستحق عناء السفر.

الطريق :

بدأت البعثة من مدينة القاهرة في الثامن عشر من مارس عام ١٩٩٨ في العاشرة مساءً، حيث بدأ الأوتوبيس يتحرك من موقف الترجمان، وسرعان ما دخلنا طريق البحر الأحمر، وكان الطريق مظلماً لا ترى سوى ثلاثة أمتار يكشفها نور السيارة ويسلط الضوء على ما يعبر الطريق أمام عجلات العربة من فئران الجبال والنعابين والذئاب، وربما كانت تصرعها العجلات، ومع أذان الفجر توقفت العربة في الغردقة لتغيير السائق ليكمل بنا الطريق إلى الشلاتين، وعند توسط الشمس في السماء كنا قد وصلنا إلى رأس علم، وكان الستار أزوح عن زرقاء السماء والمياه والجبال الملونة وقوافل الجمال الشاردة التي تسير بحذاء الشاطئ، وبدأ يأثرن المكان ويزداد بنا الشوق إلى الشلاتين.

وفي الثالثة ظهرًا، توقفت العربة في سوق الشلاتين ونزلنا مسرعين أنا والزميلة جمالات في حذر شديد لتنفذ المكان، وإذا مجتمع من الرجال تغيب عنهم المرأة، والسوق مسقوف بقطع من القماش وبضاعات متناثرة يحرس كل جزء منها رجل أسمر نحيف، وارتسمت على وجوههم الدهشة وكأننا هبطنا عليهم من كوكب آخر.

وتفوح من السوق رائحة القرنفل والجوزيل واللبان، رائحة خلابة تؤثرك بفطرية المكان، فبدأ وكأن إنسان المكان لم يعتد الغرباء، قلق يدفعك إلى الإشفاق عليهم، وتجولنا جولة سريعة يدفعنا فيها الفضول ولكن يوقفنا القلق من التجربة؛ فأثرنا العودة تصبياً لعدم دراسة المكان وإذا بنا نجد الزملاء يبحثون عنا في قلق كاد أن يتحول إلى مشادة.

توجهنا بعدها إلى السيد اللواء رئيس مدينة الشلاتين السيد أبو الفتوح الذي استقبلنا بترحاب شديد، وأزال عنا بعض المجهول، وكنا نطوق إلى السكن حتى نفنض آثار الرحلة الطويلة التي استغرقت حوالي ١٥ ساعة، وإذا به يأمر بأن تصحبنا سيارة لمطعم في السوق لتناول الغذاء قبل السكن. والمطعم ينقسم إلى حجرات بها مناضد أرضية مثل الطويلة ولكنها طويلة، وجلسنا على الأرض على حصير حول المنضدة، وأخذت الأيادي السمراء تصنع أطباق الطعام، وعلى وجوههم ابتسامة خفيفة توشك أن تختفي.

وانتقلنا إلى السكن بعد أن سارت بنا السيارة لمدة ١٠ دقائق، وإذا بهم يشيرون إلى مبنى بعيد ضئيل في وسط مساحات شاسعة من الرمال، وقالوا لنا هذا هو السكن، ولولا أننا كنا مجموعة كبيرة من الزملاء ما كنا وافقنا على المبيت في هذا المكان الموحش، ولما اقترينا وجدنا فيلاتين مقسومتين: جزء للرجال وآخر للنساء بفصل بينهما جدار.

وغابت الشمس وأصبح المنظر ليلاً في الخارج مخيفاً خاصة أننا لا نعلم شيئاً عن المكان، وخرجت المجموعة مستعينة ببطاريات لحضور إحدى احتفاليات الزفاف، التي تستمر في الشلاتين لمدة سبعة أيام، ولكني تخلفت عنهم لألم شديد في رقبتي من طول المسافة، وبعد أن انصرفوا ندمت على تخلفي عنهم بسبب وحشة المكان، ولم تنكرر، وبدأ العمل في اليوم التالي في السابعة صباحاً لنذهب إلى الاحتفالية، محملين بأجهزة التصوير والتسجيل، واتجهنا أنا وزميلاتي نحو منزل العروس، وتجمعت صديقاتها وأقاربها وكأنهن وقعن على صيدٍ ثمين، ولكن استقبلتنا النساء بقبور

شديد، وخارجنا شبه مطرودين مما أبكاني كثيرا، ولكننا رأينا العروس فكانت طفلة في الثالثة عشرة من عمرها، ترسم علامات الخوف والوجوم على وجهها وسط زغاريد النساء مما جعلنا نشفق عليها.

وخرجت لنا سيدة ترتدي الباراشيد، وهو الثوب الذي ترتديه المرأة في المثلث حلايب، كما تضع هذه السيدة حلى من الذهب حول رقبتها، وأخذتنا إلى بيتها المجاور لبيت العروس، وطمانتنا وأخذت تسرد علينا جزءاً من عادات هذا المجتمع المغلق، وبدأ لنا أن باب العمل الميداني انفتح بعد أن ظننا أنه درب من المستحيل، وسمحت لنا بتصوير ثوبها وحليها وأخبرتنا أنها عضوة في فرقة شلاتين الشعبية، التي كونها قصر ثقافة الشلاتين، ولذلك كانت متفحة تتكلم مع الغرياء دون حذر، ولقد ساعدتنا كثيراً.

انفتاح ميدان البحث:

في اليوم التالي زارتنا في الاسراحة في الصباح الباكر السيدة إحسان عبيد المنعم، وتعمل بالعلاقات العامة في المجلس المحلي لمدينة الشلاتين، وهي إنسانة تتميز بالجمال في الشكل والروح، جريئة ودودة ذات شخصية مهيمنة، لها معارف كثيرون، تعرف جميع القبائل وتجيد اللغة البجاوية والعربية والإنجليزية، لها خمسة أطفال وترعى أمها وأختها التي تتعلم بأحد المعاهد في الشلاتين، ورافقنا وساعدتنا على فتح مغاليق هذا المجتمع الغامض.

وتوجهت بنا السيدة إحسان إلى مكان ساحر فأحسست وكأننا اقتحمنا أحد العصور القديمة في القرون الوسطى، كعصور الحملة الفرنسية في مكان تجمع التجار وهم يخاورون، وهو مكان مبني من عيدان للخص، مسقوف بعيدان نباتية لتخترق أشعة الشمس بعض فراغاتها لتلقى بقعاً من الضوء لتضيء المكان على استحياء، وتغوص رائحة البخور من العود واللبان لتقلنا إلى عالم غريب، ولكنه محبب إلى النفس، وقد تجمع في أركان المكان مجموعات من الرجال بعضهم يضع عمامة بيضاء وآخرين يضعون الخلال، يرتدون جلابيب بيضاء وسراويل وستر زرقاء أو سوداء تفرج شفاههم عن أسنان بيضاء. وما إن دخلنا حتى عم الصمت المكان واتجهت إلينا أنظار الحاضرين وعلى وجوههم ابتسامة ودود ولكنها حذرة، وطلبوا لنا الجبنة، إنه مقهى «سيدنا»، اسم يشعرك بالولاء، إنه مكان يجبرك على

الصمت والتأمل، وأوحى إلى الصمت برسم السيدة إحسان المصاحبة لنا، فأخرجت قلبي وأخذت أرسم في هدوء حتى انتهيت منها، وما إن رأتها حتى أخذت تعرضها على الحاضرين الذين تجمعوا حولي ليروا كيف أن القلم والورقة يمكن أن يظهرنا صورة أحدهم، ويدهو يطلبون مني رسم صور لهم واخترت الأشكال المتميزة منهم، وبالفعل بدءوا يتوددون إلينا وبدأت صداقات جميلة بيننا وبين رواد السوق الذين ينظرون حضورنا في الصباح من بشارة، وأخذوا يسرون إلينا ببعض من أسرار المكان. وفي نهاية كل يوم، تتبلور لدى أجزاء جديدة من المجتمع، مما أتاح لي فرصة البحث في الرموز التي تجلت في الملامح العامة من حلى النساء والزى والعادات والمعتقدات التي تشكل إبداعاتهم التشكيلية.

وتلخص تلك الملامح في النقاط التالية:

الملمع الأول:

وراء إنسان الشلاتين عوالم أخرى بعيدة ومتعددة تدفعه دفعا إلى سلوكياته وتحكم في إبداعاته، وراؤه الخوف من المجهول وديبب الظلام المبالغ فتحصن بتمائم وأحجبة وتعاويز كما حصن أسفاله وبيته وجماله.

الملمع الثاني:

الجميع في الشلاتين وفي مثلث حلايب يحملون التراث كما يحمل السلاح، فهم أقوياء بما يحملون ويؤمنون، يسرون في أمان وطمانينة يرموزهم التي تدفع عنهم الأذى، وهم بالنجم يهتدون ويحفظون أسرارهم، وهم بالرمز يؤمنون ومن المجهول يخافون فيتحصنون.

فهنالك في شلاتين، بين جبال البحر الأحمر ومياهاها، تحيط الجبال والمياه في أقصى الجنوب بعالم من البشر، إذا رأيتهم لأحسست وكأن الزمان عاد بك إلى القرن الثامن عشر لتدب الحياة في الصور التي سجلتها الحملة الفرنسية وبلدت وكأنها نافذة تطل منها على عصر توقيف عنده الزمان، بشر لم تلوئهم المدنية بعد. إن قوافل الجمال تغدو في كل مكان يتودها فتى أسمر تحيف تنكسر جفونه من وهج الشمس الحارقة، وتنفجر شفتاه عن ابتسامة عفوية مضنية، وقد علت رأسه هالة من الشعر الأسود الكثيف، وقد انغرس فيه الخلال، وحد وسطه حزام جعل جلبابه ينحسر

عن سروال واسع يضيق عند قدم دقيق. إنه مكان يجذبك فيه السحر والغموض والصمت، ويدفعك إلى الخوض فيه لاكتشافه وفك رموزه وطلاسمه، إن أهم ما يملكك هناك هو الانبهار بكل ما يقع عليه نظرك، حياتهم الرعي والتجارة ولغتهم الروطان أو اللغة الجياوية.

إن سمات المكان والإنسان في شلاتين لها خصوصيتها الشديدة وهذا ما سنعرضه من خلال هذه الدراسة التحليلية^(٣).

فلو بدأنا بالرجل في شلاتين سنجد أن سماته العامة فطرية وهيئته تدل على انصهاره بالبيئة وكأنه وليدها، فعلمته البيئة كيف يتحایل على صعوبات المكان ويتمايش معها وكيف يستمد منها الحماية.

الرأس:

إن رأس الرجل في شلاتين من أكبر الدلائل التي تشير إلى انصهاره بالبيئة، فلو ألقنا النظر إلى المكان للاحظنا أن هناك نوعاً من الأشجار ينبت في أصل المكان يسمى شجرة السنط أو السمرة؛ حيث الشمس المحرقة والحرارة العالية، وهذه الشجرة تحوى الإنسان والحيوان فعندما تسقط عليها حبات المطر تجعلها مزدهرة وراقية وراقية ظلالتها على المكان ليحتمي تحتها الإنسان، وتآكل من أعلاها الجمال، وتآكل من أسفلها الأغنام، فانطبع هذا الإحساس على الرجل ليطبق شعره بمثابة حلة حول الرأس مكوناً حاجزاً بينه وبين الشمس مستوحياً شكل الشجرة التي تنظله.

ويدهن الرجل أيضاً فروة رأسه بالودك، وهو دهن الغنم المأخوذ من الأذناب والبطن ويطحي على النار حتى يصير سائلاً خفيفاً، ويضيف إليه بعض الأعشاب العطرية مثل الصندل والمحلبية والشاف، وهو نوع من العطارة له رائحة ذكية مكوناً بذلك عازلاً آخر للشمس فهو يستخدم معطيات البيئة ليحتمي من قسوتها.

زيننة الرأس:

ويستخدم الرجل في شلاتين الخلال، وهو نوع من الأمشاط الخشبية التي ينحتها شباب البشارية في الجبال بألة حادة مثل الخنجر أو نوع من السكاكين من نوع من الأشجار يطلقون عليه اسم 'أرو' في الجبال ثم يحفر عليه بعض النقوش التي تضفي عليه ثراءً وجمالاً، حتى إنها أصبحت

قطعة تشكيلية مزينة، ومن هذه الرسوم المثلثات التي تعكس شكل الجبال التي تحجب عنه الأفق فلا يرى غيرها، فهي تمثل له الجدار الآمن الذي يحميه من غزوات العدو، والأهلة رمزاً إلى الهلال الذي يهتدى به في رحلاته التي يقوم بها لتجارة الجمال. ومن الرسوم أيضاً وحدة استدعاهما من التراث وما زالت تسكن وجدانه وهي وحدة تمثل أبو زيد الهلالي، ولكنه يمتطي الجمال بدلاً من الفرس تأثراً ببطلته التي تقوم على تجارة الجمال، وهو يرسم شكل العريس داخلًا احتفالية الزواج ممتطياً الجمال وفي كامل زينته.

ونظراً لكثافة شعر الرجل؛ فالخلال أسنانها طويلة حتى تصل إلى فروة الرأس للتمكن من حكها من حين إلى آخر. إن الحاجة توجد الوسيلة، ومن ثم تتحكم في الإبداع التشكيلي.

الرقبة:

ويلقى الرجل في رقبته مجموعة أحجية مربعة الشكل لتحميه من الأرواح الشريرة والجان والعالم الميتافيزيقي الذي يهدده دائماً في رزقه وبيته وأسرته، والحجاب يقوم بكتابتها «الفجير» وهو رجل القرآن والخولة، والحجاب مكتوب عليه بعض الآيات ويعض الحروف والأعداد التي لها تأثيرات سحرية، ويطلقون عليه اسم كتاب.

وهناك أيضاً أحجية للتحفى من الشابين وأخرى للعقارب، ويثبت الحجاب على الذراع والساق أو يعلق في الرقبة، وأحياناً يكون غلاف الحجاب من الرصاص إمعاناً في دره الشر، ويربط بواسطة شريط مبروم من جلد المعاز.

ويكتب الفجير الكتاب أو الحجاب بمداد من شجر الأهليلج، وهي تنبت في الهند والصين وكابول وشمارها كحبات الصنوبر، أما القلم فهو من البوص.

الأصابع:

ويحرص الرجل في شلاتين على التخنم بخاتم سليمان، وهذا الخاتم من الموروثات السليمانية، ولقد أشار إليها السيوطي بأن العهود السليمانية تصلح في الشفاء من الأمراض وإدخال الطمأنينة إلى النفوس، وتعمل على قضاء الحاجات، وهو خاتم مربع الشكل من الفضة عليه نقوش من الأرقام تشكل في مجموعها رقم ١٥٠، وخاتم سليمان كان في الأصل ذو نجمة سداسية الشكل، أما هذا الخاتم المربع الشكل كان في الأصل خاتماً هرمياً، وكان لآدم عليه

السلام وعدده ١٥٠، بحساب الجمل ثم آل هذا الخاتم إلى آصف بن برخيا وزير سليمان، ويذكر الموروث الشعبي أن آخر من ملك هذا الخاتم هو الإمام الغزالي الذي قام بتربيته ليتحول إلى مربع سحري أو وفق، ولكنه يسمى في شلاتين بخاتم سليمان، وهذا يستدعي حكاية «أم الصبيان» التي عصت سليمان وكانت من صفاتها هدم الدور والقصور وتقلل الرزق ليلاً ونهاراً، وتعقر النساء وتذق عظام الأطفال؛ لذا أخذ عليها سليمان العهد بالأ تقرب حامل كتابه بعد أن عذبها سيدنا جبريل عليه السلام، وزاد في عذابها سليمان حتى نطقت بالعهد السبعة بالأ تقرب من يحمل كتاب سليمان الذي يحمل الاسم الأعظم^(٤). وهكذا ثبت لنا ذلك الخاتم المربع الصغير أن وراءه أبعاداً تاريخية عاشت في الوجدان حتى يومنا هذا، وهذا الخاتم الحامل للرقم ١٥٠، يشير إلى كوكب زحل، ويتردد أن له تأثيراً في النفوس والأجسام، وكذلك من خواص زحل الجلب والجمع والجبر، فكل حرف من حروفه يبدأ بحرف الجيم، وهي من الأعداد المتحابة، أعداداً زائدة أو ناقصة ولكن مجموعها واحد.

وسائل الدفاع عن النفس

العصا:

ولم ينته بعد عالم الرجل في شلاتين، فمن الظواهر اللافتة للنظر حقاً هناك أنه ما من ذكر إلا ويحمل في يده عصا هي من مستلزمات الرجل هناك والطفل والشيخ، ولكن لكل منهم وظيفة، فالطفل يحمل عصا مستقيمة للدفاع عن النفس، والصبى عصاه هلالية الشكل لصيد الغزلان والأرانب، أما من سن الأريعين فالعصا مائلة من أحد طرفيها وتسمى الحدائفة فهي في يده في مجالس الرجال، وما أكثرها في شلاتين لقض المنازعات بين القبائل يشرح بها وجهة نظره بالرسم بها على الأرض^(٥).

ولعل هذا يذكرنا بحصا موسى عليه السلام لما سأله الله عز وجل: «ما تلك بيمينك يا موسى» قال هي عصاى أتوكأ عليها وأمش بها على غصني ولى فيها مآرب أخرى، صدق الله العظيم. ولعصا موسى في الموروث القولى الكثير من الأساطير والحكايات الراسخة في الوجدان مثل شق البحر وتحولها إلى شعبان عظيم أسجد السحرة أمام موسى عليه السلام، خاصة وأن هذه القبائل المنحدرة عن البجاوية التي عاصرت الغارعة تختزن في ذاكرتها رموز عصر فرعون وموسى عليه السلام.

ولو أمعنا النظر في قول الديميرى في حياة الحيوان الكبرى، حيث أشار إلى أن ابن عباس ذكر المآرب الأخرى التي نجدها تتشابه كثيراً مع مآرب العصا للرجل في شلاتين؛ فهو يحمل عليها طعامه وسقاه، وهي تعدته، وهي في شلاتين تسمى الحدائفة، وتذق عنه، وتمديه إلى الطريق إذا ضله، وغيرها بالنسبة للبنى موسى مثل أنه إذا اشتهى ثمرة يدهقها في الأرض فتنبت وتورق وتثمر وإذا رفعها اختفت^(٦).

الخنجر:

والخنجر في شلاتين له عدة أشكال، ويبدأ الفتى في حمله منذ احتفالية الزواج، لذا فهو يحرص على شراء خنجر من الفضة يكلفه حوالى خمسمائة جنيه؛ لأنه من أحد مكملات الزينة للعريس، وهي علامة لعبوره مرحلة الفتان إلى مرحلة النضوج والزواج. كما أنه علامة على الشجاعة والإقدام.

اعتاد الرجل أيضاً في شلاتين على اقتناء السيف الذي كان يستخدمه أساساً في الدفاع عن النفس أثناء الرعى في الجبال ضد النمر والأسود التي قد تهاجمه أو ثعبان الطريش الفلاك.

ولكنه عندما نزل إلى السهل استخدمه في أداء رقصة السيف ممسكاً بيده الدركة؛ وهي عبارة عن درع من جلد الفيل تجلب من السودان، وهي من أدوات الحروب، ورقصة السيف والدركة تؤدى في الأفراح والأعياد حيث يضرب للرجال الأرض بأقدامهم بعنف محدثين جلبة عظيمة يتحدثون بها صمت المكان وحصار الجبال، وكذلك ليؤكدوا رجولتهم وقوتهم.

كذلك هناك رقصة الكرياج bibop، حيث يلهبون جلودهم بالسوط حتى تدمى لإظهار الجلد وقوة الاحتمال خاصة أمام العروس.

* * *

وفي الاختلاف اللوعى تختلف أيضاً المعتقدات، إن المرأة في شلاتين تبدو لنا مقهورة، مجبورة، تنحصر حياتها بين اهتمامها بزوجها ورعايتها لأطفالها وتربية عفتائها، وهي لا تخرج من بينها إلا لزيارة جيرانها وأقاربها المجاورين لها، أما إذا كانوا بعيدين فهي تكون في صحبة رجلها.

والمرأة هناك رقيقة، تتمتع بفطرية طفولية مجردة من خبرات الحياة إلا فيما يخص أموراً الشخصية، التي تبدأ في معرفتها بعد الزواج؛ لأن الفتاة تتزوج في سن الثالثة عشرة من عمرها، فللمرأة عالمها الخاص وإبداعاتها المتميزة

التي ترتبط بالكثير من المعتقدات الضارية بجذورها في أعماق التاريخ .

حلى المرأة فى شلاتين

هذه الحلى خاصة كلها بالمرأة المتزوجة، تبدأ فى وضعها من احتفالية الزواج وهى بمثابة علامات للمرأة المتزوجة، بينما تضع الفتيات بعض الأساور البلاستيك الملونة فقط، وأذناها مثقوبة يمر خلال ثقب الأذن خيط حتى لا ينسد حتى تتزوج فتبدأ فى لبس الحلى الذهبية، ولا تنصرف شعرها وإنما تتركه سائباً حول رأسها.

حلى الرأس:

المروادة:

وهى أعلى ما فى رأس المرأة، وهى تتوسط أعلى الجبهة، وهى عبارة عن حلقة من الذهب تضىء وجه المرأة السمراء فيصبح وجهها مشرقاً كما يصورها الرجل هناك، وفكرة المروادة مستوحاة من قرص الشمس؛ فهذه القبائل تمتد جذورها إلى قبائل البجة التى كانت تدين بعبادة إله الشمس، ويولونه الاحترام والتقدير. ولعل هذا ما يفسر تحرير مكوث المرأة مع زوجها عند حلول الشمس؛ فالعروس فى شلاتين تعود إلى أمها قبل الشروق، وتعود إليه بعد الغروب لمدة أربعين يوماً، فيبذل عن اعتناق العباداة والبشارية الدين الإسلامى إلا أن رسوخ المعتقد ما زال قائماً حتى يومنا هذا (٧).

الحبشية أو السعفة:

وهى حلقة من الذهب الخالص عريضها أربعة سنتيمترات، تلف حول عنق المرأة، وتتوسطها حبات الأونكس، فالذهب من المعادن التى لها قدسيته الخاصة؛ لأنه فى الديانات القديمة كان هناك تصور أن للذهب هو ماء الإله (رع، الواهب للحياة، ويضاف إليه الأونكس ويطلقون عليه فى شلاتين اسم سوميت، ويؤتى به من الحبشة واليمن، وقد وصفه داود الأنطاكي بأنه إذا وضع بجانب المرأة النساء دفع عنها الأذى وخفف أرجاعها(٨)، كما أن له فاعلية خاصة فى ختم الجروح وقطع نفث الدم، كما أن فكرة تجميل الرقبة بلفها بالسعفة أو الحبشية تستدعى شكل القلادات الفرعونية التى كانت تضعها ملكات الفراعنة.

حلى الأنف:

الخزام: وهو حلقة مستديرة من الذهب تقوم المرأة بتجميعها بنفسها بشراء الحلقة الذهبية، وتضيف إليه ما تحتاجه من الأحجار سواء كان من السوميت أو العقيق أو الكهرمان.

والخزام منتشر بين قبائل الكنوز فى النوبة، وقد أشار بوركهارت إلى استخدام السودانيات خزام الأنف كما فعل فتيات الدينج بجبال النوبة والسودان(٩).

كما أشار المؤرخ فلافويس جوزيف أن كتاب سليمان الملى بالرقى والتعاويذ كان فى حوزة يهودى يدعى عازار، الذى استطاع أن يبرى أشخاصاً مستهم الجن فى حضرة الإمبراطور قباستيان بوضع حلقات فى أنوفهم عليها رسوم خاصة وضعها سليمان بنفسه لهذا الغرض(١٠).

الزمام: وهو نوع آخر من حلى الأنف تضعها المرأة المتزوجة فى شلاتين وعليه بعض الرسوم التى تحمل فى مضمونها الكثير من الرموز الموروثة؛ مثل الألهة وحبات الشعير والدوائر التى ترمز للشمس المعبود القديم.

حلى القدم:

وهى الخلاخيل، ولكل قبيلة من القبائل شكل خاص بها، أما الذى يخص قبائل العباداة والبشارية فهو من معدن الفضة هلالى الشكل، ولقد كانوا يعتقدون قديماً أن عدم لبس الخلاخيل يكون سبباً فى الإصابة بالأمراض، خاصة ألم الساقين(١١)، وذلك لتقديسهم أيضاً لمعدن الفضة الذى كان يشبه بضوء القمر، وكان من المعبودات القديمة والتى تركت آثارها على المكان، وهذا يظهر جلياً عند قبائل العباداة والبشارية التى تسكن دراو واللدية.

تجمل المرأة فى شلاتين:

من أهم ما تتجمل به المرأة فى شلاتين الشلوخ، وتقوم بعمله امرأة مسنة ذات خبرات، وهى تقوم بتشريط خدى المرأة بموسى حادة على شكل خطوط رأسية وهى وحدة خاصة بالعبادة والبشارية، فيحدث جروحاً غائرة تملأها المرأة باللال أو الكحل، ويصبح جرحاً يحتاج إلى بعض من الوقت ليشفى، وتتخفى المرأة من زوجها ومن الناس بتغطية وجهها حتى لا يرى زوجها ما يكرهه، وتختبئ من الناس، حتى لا ينظر أحد إلى الشلوخ فيفسد، فعلى حد قولها إنه يكون كالخميرة إذا نظر فيها أحد هبطت وفسدت، لذا يجب أن يغطي الوجه كما تغطي الخميرة.

وللشلوخ أشكال متعددة فى قبائل أخرى فى الجنوب، وهناك بجوار العين، ولكنه ليس للزينة، ولكنه للعلاج من الصناع أو ضعف البصر، وهو موجود فى بيئات متعددة؛ إذ إنه يشبه الحجاماة التى تمتد حتى الحدود الليبية فى واحة الجارة، ويقوم بهذا العمل شيخ القبيلة.

كذلك نجد المرأة توشم شفرتها السفلى فتدق بالإبر حتى تنزف ثم تملأها أيضاً بالكحل وعندما تنشف تصبح الشفة لونها أزرق، وهو من مقاييس الجمال التي يحبها الرجل في زوجته في الجنوب.

الأحجية:

وتعلق المرأة في شلاتين عدداً كبيراً من الأحجية لجلب الرزق، وهناك حجاب المغرب، ويحتوى بداخله على حجر المغرب، وهو حجر يجلب من قاع البحر الأحمر من شأنه إبعاد العقارب أو شل حركتها فلا تلدغها، حتى إن إحدى السيدات حكّت أن المغرب زحف على ساقها دون أن يلدغها حملها ذلك الحجر وتمكنت من قتله.

أحجية الحيوان:

من الشائع هناك أيضاً وضع حجاب في رقبة الجمال حتى تحمي من العين الحاسدة، وحجاب الجمال به تعاويذ وآيات قرآنية يكتبها أيضاً الفجيرة، نفسه الذي يكتب للإنسان، فالجمال هناك هو رأس مال الإنسان حتى إننا نشعر بأنه أغلى عند الرجل من أهله.

وهناك معتقد يدور حول النوق؛ فكثيراً ما نرى قازانات في السوق يباع منها لبن النوق، وهو لا يطلى ولا يسخن على النار ولا يفسد، والمعتقد السائد هناك أنه يجب أن يسقى الدروم من هذا اللبن حتى لا يتحول إلى قشط ليلاً، هذه القطط يمكن أن يؤذيها أحد أثناء سيرها في الليل، ولبن

الجمال يجعلها قوية في قوة الجمال لا يؤذيها أحد، حتى يلج الجمال في سم الخياط، وعدم شربهم اللبن تهيم أرواحهم ليلاً ويبقوا جثة هامدة طوال الليل، وهو لبن ثقيل لا يتحمل شربه من لم يعتد عليه.

الجبنة:

وأجمل ما في شلاتين رائحة البخور التي تجدها أينما ذهبت، والوجوه الودودة التي تدعوك لتناول الجبنة. إن البخور الطيب من اللبان والصندل وتناول الجبنة متلازمان، والجبنة تستغرق وقتاً طويلاً لإعدادها، ما بين تحميص البن ودقه وملء الآنية الفخارية بالبن والحبهان والقرنفل مع الماء الساخن وغلغليها على الفحم، ثم صبها في الفناجين الصغيرة، ولا يمكنك أن تنصرف إلا بعد تناولك ثلاثة فناجين على الأقل، وقد سألتهم أحدهم إذا كنا نتناول القهوة في مصر؟ فأجبت بأننا نتناول القهوة التركي؛ فكان تعليقه أنها سريعة وتنتهي بسرعة ولا تسمح للزوج بأن يجلس مع زوجته مدة طويلة، فالجبنة تطيل مدة السمر والموانسة عندهم؛ لذا فهي مشروبهم الأساسي الذي يؤكد ولعهم بالسمر، كما أن رائحة البخور تبارك السمر؛ لأنها تمنع دخول الجان والأرواح الخبيثة إلى المكان فتفسد تجمعاتهم الودودة.

إن وراءهم عالم خفى يشكل حياتهم ويصبغها بصبغة المكان، عالم ساحر، يتميز بالغموض إنهم بشر تحكمهم المعقولة، ودستورهم الفطرة، إنهم البشر في شلاتين.

الهوامش:

- (١)بعة مثلث حلايب، مدينة الشلاتين، عام ٢٠٠٠.
- (٢)بعة مثلث حلايب في عام ٢٠٠٠، مركز دراسات الفنون الشعبية.
- (٣)سونيا ولي الدين، بعة شلاتين وأبو رماد، مارس ١٩٩٨.
- (٤)د. سليمان محمود حسن، الرموز التشكيلية في السحر الشعبي، ص ١٥٨، الهيئة العامة لتصور الثقافة، د.ت.
- (٥)كمال الدين محمد بن موسى التميمي، حياة الحيوان الكبرى، ص ١٢، الهيئة العامة لتصور الثقافة، ١٩٩٩.
- (٦)المرجع السابق، ص ١٢.
- (٧)نادية بدوي، أسرار الحياة في جبال البحر الأحمر، ص ٤٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
- (٨)أحمد التيفاشي، أزهار الأفكار في جواهر الأحجار.
- (٩)د. علي زين العابدين، حلى النوبة.
- (١٠)أحمد الشنتناري، فنون السحر، دار المعارف.
- (١١)د. نادية بدوي، أسرار الحياة في جبال البحر الأحمر، ص ١٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

عالم رباب نمر

مقابلة أجراها: حسن سرور

أولاً وأخيراً إنجاز الأعمال وإقامة المعرض تلو الآخر وتفعيل الحركة الفنية بالمشاركة والعطاء. وقد قدم معرضها «أبيض وأسود، ٢٠٠٠ كوكبة من النقاد والمثقفين اعترافاً بنجريتها وخصوصية عالمها: حسين بيكار ومصطفى الرزاز ومحمد حمزة وصالح مرسى ونعيم عطية، وغيرهم.

«الصمت، هو الرغبة في حياة أفضل... عبارة من كتالوج رباب نمر ٢٠٠٠ ماذا تعنى بالضبط...»

من يشاهد أعمالى لابد أن يتساءل عن هذه التجربة الخاصة؛ لأن أى فنان تشكيلي له تجربته الخاصة وعالمه الخاص، يتساءل عن العالم الذى يسيطر على هذه التجربة ويحتويها، كيف يتكون البناء الفنى ويصاغ؟ وما العناصر التى تحويه. الإنسان عنده هو العنصر الأساسى فى عملى، وأحياناً تشترك معه عناصر أخرى، لا أفرق بينها وبين أى عنصر إنسانى فى اللوحة. تأخذ الأهمية نفسها فى التعبير والشحنة الفنية. عالمى بما يحويه من عناصر ساكنة أو متحركة تعبيراته دائماً داخلية، وهو منفصل عن الموضوع الخارجى تماماً. دائماً ما تكون عناصره استبطانية. هذا المعنى الوجودى فى أعمالى يكمن فى العلاقة الحساسة القائمة بين الذات والعمل الفنى من ناحية، والعلاقة بين

الفنانة رباب نمر هدوء وبساطة العارفين، وصوفية أصحاب المواهب المتحققين باختياراتهم. كلام قليل وعبرة عميقة غير يقينية وأحياناً مرتبكة. شعور بأن لكل مفردة معانى كثيرة وأهمية كبيرة. نتحدث بطريقة المشاركة فى الرأى وكأنها نقول: «لقد قمت بعملى، وعلى الآخرين القيام بأعمالهم، فالحركة الفنية تنفجر إلى حركة نقدية قوية متابعة تصل الفنانين بالمجتمع وتحيط بأهمية الفنون التشكيلية فى الحياة، ويمكن أفراد من الاستجابة مع هذه التجارب، على الرغم من أننا فى مجتمع يثبت تاريخه أنه من أعظم مجتمعات العالم حضارياً وجمالياً». تلصت رباب نمر وكأنها ترغب فى «الصمت»، وترى فيه دنيا جديدة بأن تعاش، بساطتها مهارة تساوى مهارة وضع النقطة بجوار الأخرى بالقلم الريبريد عشقها فى تنفيذ تكويناتها وبناء أعمالها الفنية فى صبر وإناة. تتكلم بالطريقة نفسها؛ طريقة النسيج والتطريز والذنتيلا، فتشعر معها بأهمية الصديق والإخلاص فى العمل والسماحة ومحبة الآخرين. شحنات انفعالية درامية تنقلها من عالم دراما البشر إلى داخل اللوحة وعناصرها، تتحاور أفكاراً أو أشكالاً، أبيض وأسود وألواناً، وبناءً وتركيباً، كل هذه المكونات تتفاعل لتحدث حواراً بصرياً يعتمد على قدرة المتلقى وخبرته، وهى زاهدة ترى

لوحات الأبيض والأسود وتقنية جديدة... ما هي التقنية التي بدأت ١٩٨٥ واستمرت إلى الآن...

كل رسوماتي «بالتهشير» أبداً من أية نقطة على سطح الورق. نقطة غير محددة وأنا مشحونة بشحنة قوية من مخزوني، أبداً بخامة الحبر الصيني (الشيني) والتي أرى إمكاناتها غير المحدودة في إعطاء درجات من الأسود، وتقنياتها باستخدام قلم الريدو جراف بأق (أرفع) درجة منه والذي ينتج خطوطاً دقيقة جداً، وذلك على مسطحات ورق الفبريانو الأبيض. أنسج السطح بهذه الخامة بحيث يصبح الحبر جزءاً من نسج الورق، هذه الطريقة في التنفيذ تحتاج إلى درجة عالية من الصبر، وقد بدأت في تنفيذها على أحجام الورق الصغيرة ثم المتوسطة، وبعد ذلك على الأحجام الكبيرة، هذه الطريقة تحتاج إلى الوقت والجهد الكبيرين، ولكن لكل فنان طريقته وحرفيته. أنا أنسج وأنسج، وكأنني أعمل سجادة، وكأنني أطرز نقطة بجوار أخرى، في الأول أبيض وأسود. الأسود بطبيعة الحال يؤكد مناطق الظل في الصورة بينما الأبيض هو الضوء. ومنذ ثلاثة أعوام بدأ اللون يفرض نفسه ويسيطر تماماً معبراً عن الضوء. أصبح الأبيض لا يقوم بتحقيق القيمة الضوئية في اللوحة وحده، بل جاء اللون ليساعدني في تحقيق ذلك؛ بمعنى أن تنتهي الصورة بالأبيض والأسود مكتملة تماماً من حيث البناء، ثم ينتشر اللون فوق مساحات الضوء في الصورة، وأحياناً يتداخل إلى مساحات الظل.

وأنا مؤمنة بأهمية الحرفة في الفن والحياة، وأرى أصعب الحرف والمهن فنانين نتعلم من خبراتهم وتجاربهم، سواء التجار البلدي، أو أسطى الخيامية، أو الخطاط، أو الصياد، أو الفخرائي، وغيرهم من أصحاب الحرف والمهن المصرية التقليدية.

كثيراً ما تحدث النقاد عن البعد الفرعوني في أعمالك... كيف تتصورين هذا البعد...

قد يكون مصدر هذا الأمر أن الأشخاص داخل اللوحات تعطي انطباعاً بأنها أشخاص منحوتة، فالبنيان الجسدي الراسخ والعنق العظيم يحيل إلى تماثيل قدماء المصريين الضخمة، والبيض فسر النظرة الصامتة في العيون بأنها نظرة «أبو الهول» بالإضافة إلى الأجساد الملفوفة بأريطة تشبه أريطة التحنيط عند قدماء المصريين. وبعض الألوان

عناصر العمل الداخلية والمشاهد واللوحة من ناحية أخرى. الشكل الإنساني يتحرك ويتفاعل للتعبير عن مضمون خفي لا يجوز ترجمته أو تفسير دوافعه خارج كيان العمل ذاته، والملاحظة السريعة لأعمال تعطي انطباعاً بال تكرار؛ لأن نوعية عملي تحتم على المشاهد رؤية العمل مرات متعددة كي يتكشف الصياغات التي أنفرد بها في تكوينات مختلفة.

وعند مشاهدة أعمالي نجد أغلبها يؤكد لغة حديث الإنسان الداخلي، حديثه يعطي لصمته نوعاً من الاحتجاج على هذه الحياة بطريقة ما... هنا يكون الصمت هو الرفض لهذه الحياة رغبة في حياة أفضل.

ما هي العناصر الأخرى داخل التكوين الفني

عناصرى كلها الإنسان، الإنسان من الجنب، الإنسان من فوق... تكوينات من الإنسان، بعد ذلك هناك عناصر أخرى، تبدو إنساناً بمعنى من المعاني.. عناصر حية كالإنسان والحيوان والطيور والأسماك، وغير الحية ولكنها خرافية ومركبة، حيوانات شرسة أو ذات فراء مخيف أو صاحبة أظفار أو عضلات مفولة، قط هائل، دجاج عملاق، فأر مستطيل، كائنات وزواحف، اللعبان، الخريت، غريان الشؤم ونوارس البحر. العصافير التي تقف في الأماكن ثم تنصرف. تلك الوحوش والأشكال الرمزية غير مثيرة للفرح. هي حيوانات غريبة ومختلفة وقبيحة حاولت أن أصنع بها بصمة رياب نمر. الألهة والنجوم والأواني والأثاث القديم وأوراق وفروع الأشجار، وفروع البقدونس وورق العنب، وأوراق نباتات أخرى، وأوتاد الشواطئ... الودد دائماً في دنيا الصيادين. دائماً على الشاطئ، أي شاطئ. كل هذه العناصر ربما جاءت من مخزون الحكايات والحكايات والأغاني المسكتدية، أو جاءت من الخيال، أو هي للبحث عن بصمة، ومن الممكن أن تكون جاءت من حوار كل الشخصيات، والأشياء عندي تتحاور بالإضافة إلى لغة العيون... لغة هؤلاء الذين عاشوا الصمت والكتمان وأروع لغة يمتلكونها هي لغة العيون؛ حيث تثبت الجوى وتبوح. كل هذه موضوعات التعبير الفنية، ومن الناحية التعبيرية يوزقني التساؤل: كيف يكون التفاعل والحوار داخل اللوحة وإيقاعها وأيضاً الحلم والخيال.

بدأت رياب نمر بأعمالها الملونة في التصوير الزيتي، ومنذ عام ١٩٨٥ بدأت بداية جديدة في

بصريته. أسمع حكايات وأغاني تعطي شجناً ما، أداء الصياد أداء درامى.. أشعر أنه يمتلك شحنة درامية من مهنته وفي حياته اليومية، تشع بمدى العذاب فى هذه المهنة.

كنت أعمل فى قصر ثقافة الأنفوشى ومنزلى فى الأزاريطة، يومياً أسير على الكورنيش من الأزاريطة إلى الأنفوشى وأتأمل. الصيادون فى وسط البحر، تطلع نوة (أى تبدأ نوة ما) ... السيدات على الشاطئ يرتدين الملابس اللب الإسكندراني مع أبنائهم فى انتظار الأزواج والآباء. كنت أحسهم جداً.. انفعالاتهن وتوترهن تجسّد معنى الانتظار، وفى داخلى: كل صياد ذاهب إلى البحر لا يدري إذ كان عائداً أم لا، فالنوايا يختلف فى حساباتها. وعندما يصل الصيادون إلى الشاطئ ويخرجون بالخير، بالزرق، تظهر علامات الفرح والسعادة وتبدأ عملية البيع والشراء.

كل هذه الوجوه المملوءة بالإحساس فى لحظات وانفعالات مختلفة تعطي دراما الحياة. أعتقد من تجربتى أن دراما الحياة كلها فى البحر؛ لذلك أرجع دائماً إلى البحر. مهما أغيب أرجع إلى البحر. وفى ذاكرتى وذكرايتى حى الأنفوشى، جامع الأباصيرى صاحب البردة المحمدية، وياقوت العرش صاحب الأذان الكونى، والمرسى أبو العباس تلميذ «أبو الحسن الشاذلى».. حكايات وحكايات، هذه هى حكايات السنينيات، والآن مطاعم ومولات وتسول المشعوذين. بشر هذه الأحياء مختلفون فى طريقة الكلام والتعاطف، بشر لا وجود لهم إلا فى هذه الأحياء، الصدافة العميقة، الحارث السريع، الاحتضان والذنب الصادق. تشعرك أنك فى عائلتك، أو عائلتك هم ناس الأنفوشى. وفى المساء يبدأ ظهور الأثر على الوجوه: الفرح من البحر أو الدخول للبحر فى العيون.. المقهى والكوشينة والدمينو والسديرى والعملة والكراسى الخشبية المجدولة، وعلى الرغم من أننى أعمل الآن فى قصر للتذوق، إلا أن حنينى لا ينتهى لحنى الأنفوشى، حتى وأنا فى فينيسيا لا أنسى حى السبالة والباحثين الجانلين ونداءاتهم، والمراكب وصياد الأنفوشى. أقارن رغم تشابه العالم فى الشكل الظاهرى، إلا أن تفاصيل الأنفوشى أعمق: الحرفة والملابس، وقت الفراغ، والعلاقات الإنسانية، تفاصيل وتفاصيل أخرى. ولذلك عندما يذهب الفنانون المصريون إلى أوروبا بمعارضهم ينبهر الجمهور بأعمالهم، والبعض يؤكد أن الفنان المصرى كثيراً

فى لوحات الطبيعة الصامتة توحى بالنقل الهائل وكأنها قواعد نماثيل مرتفعة، ومن الوجوه ذات الشكل الهرمى التى تبرز بين العيون خطوط الأنف التى تصل إلى ما يقرب من قاعدة الهرم. والبعض رأى من الحيوانات والكانثات الإنسانية عالماً لا وجود له فعلياً، وأن هذه الأعمال ذكريات تلقائية لمسلات إنسانية ولحقاير فرعونية هاربة من الزمن. أو استخدام بعض الحيوانات كالقط والسمبان، وهى رموز لمعبودات فرعونية، وهما من الحيوانات التى ركزت عليها، وبخاصة فى مرحلة الأبيض والأسود؛ لأننى أرى أن القط لا يوجد إلا فى المناطق العامرة بالخير والمستقرة. لا يوجد قط أبداً فى الصحراء، توجد حيوانات أخرى تمثل هذه الثقافة. القط والسمبان رمزان مهمان، والفنان يأتي من تاريخه وتاريخ بلده؛ فمثلاً البعد القبطى موجود فى الطبيعة الأيقونية فى أعمالى، والبعد الإسلامى يظهر بوضوح مع فكرة «التكرار» أو للتوائم، الوجوه المتكررة فى اللوحة والتى قد تصل إلى مئات... والتكرار عنصر رئيس فى الفن الإسلامى على العموم، بكل تأكيد تراث بلدى النفاذى مكون أساسى بأبواده الإسلامية والقبطية والفرعونية...

البهيلة وعلاقتها بعالم رباب تمر وبخاصة فى الإسكندرية، أثرها فى أعمالك..

كنت أعمل فى قصر ثقافة الأنفوشى وسط الصيادين بجوار حلقة السمك.. إلى الآن عندما أبداً فى عمل فنى أبداً السطح من مخزون حى الأنفوشى. كنت أشاهد الصيادين وحركاتهم وتفاعلاتهم والمراكب. الألوان الصريحة فى البحر وعلى الشاطئ.. هناك ضرورة لألوانهم الصريحة فى الواقع؛ لأنهم باختصار وسط البحر. كنت أشاهد صناعة المراكب الصغيرة والكبيرة - مراكب الصيد - أتأمل إيقان الحرفة، حرفة التجارة، صانعى المراكب ويعصهم من الصيادين. من الخشب يتكون البناء؛ لكى يطفو، اللوح بجانب اللوح، عملية صف ألواح الخشب عملية فنية فيها إبداع لا مثيل له، وأنا أعتبر هذا الحرفى الذى يعمل فى صناعة المراكب فناً مبدعاً حقيقياً.

كنت أتأمل العبارات المكتوبة على هذه المراكب: الآيات من القرآن الكريم، والحكم والأقوال المأثورة، الجمل الساخرة التى تكشف روح الإنسان المصرى، الموتيفات: الكف ما شاء الله، الخمسة وخمسة وغيرها. كل صياد يزور مركبه

ما هي تكمريات الفنانة رباب نمر حول مدرسة الإسكندرية في الفن التشكيلي والجماعات التشكيلية.

أنا تأثرت جداً بـ «محمود سعيد»، وآخرين، وتعلمت وتربيت، وأرى أن التعليم والتربية عملية واحدة لا فاصل بينهما. في أوائل الستينيات نشأت بين محمود عبد الله وسعيد العدوي ومصطفى عبدالمعطي، وتأثرت بهم وبالتأكيد أثرت فيهم. تأثرت بجميع فنانى الإسكندرية أو بالأحرى تعلمت سواء من جيلى في الكلية أو الأساتذة، والمناقشات والتجارب والحوار اليومي، وطريقة تعامل الفن لكل واحد. علاقة الأساتذة بالتراث الثقافي، وجيلى وحركاتهم بطول البلاد وعرضها، وتجربتهم المتميزة في تسجيل وقائع السد العالى وتسجيل المناطق أو جماليات الأماكن في بلطيم والإسكندرية، وقدرتهم الفائقة في التوثيق الفنى. هذا الجيل... أو بالأحرى هذه الجماعة - كونه جماعة التجريبيين - رالتى لها مرجعيتها في مناخ الستينيات وما قبل الثورة من فنانى الإسكندرية وغيرهم: محمود السجينى، وحامد ندا، وحامد عويس. تأثرت بالدراسة والمنهج والاهتمام والدقة في التصميمات والتكوين في أعمالهم، والعلاقة بين طالب الفن والأساتذة، الأستاذ الصديق الذى يقضى معك من التاسعة صباحاً إلى التاسعة مساءً، ويتحدث معك في كل شيء حتى شلونك الشخصية، سواء داخل الكلية أو خارجها. يدعوك إلى الاستديو الخاص به لتتعلم، والموديل، وعدد الطلبة، والتأهيل الفنى في المدارس الثانوية، وأفادنى تدور المدارس الفكرية والفنية في الحياة الثقافية: مدرسة الفن المصرى المعاصر (حامد ندا، عبدالهدي الجزار)، ومدرسة المحور في القاهرة (أحمد نوار، مصطفى الرزاز، فرغلى عبدالحفيظ...) هذا المناخ أنا جزء منه، ولكن من - وجهة نظرى - أرى التجريبيين أثروا أكثر وكانوا أعمق لصلتهم الحقيقية بالتراث بمعانيه المختلفة. وأرى الفرق بين فنانى الإسكندرية وغيرهم في العلاقة بالبحر وزرقته، والسماء وزرقته ووجود الأفق الرحب والخيال....

ما يتجاوز الفنان في أوروبا؛ وذلك - من وجهة نظرى - لشراء الحياة اليومية في مصر، ولوجود تراث ثقافى غنى ومتنوع.

دور هيئة قصور الثقافة في حياة الفنانة رباب نمر.
عملت في الثقافة الجماهيرية بعد تخرجى في إدارة الفنون التشكيلية إلى أن وصلت إلى مدير عام إدارة الفنون التشكيلية بهيئة قصور الثقافة. في هذه الإدارة عملت أولاً في قصر ثقافة «الأنفوشي»، وكان الاهتمام بالبيئة وفنون البيئة أهم الدروس التى تعلمتها في بداية حياتى العملية، شاركنا في معارض كثيرة، وقمت بزيارات متنوعة لمدن كثيرة، بطول البلاد وعرضها. زيارات تستغرق يوماً، أو يومين أو أكثر. ولكن تأثرت بالمدن الساحلية: بورسعيد والسويس كثيراً. كانت هذه الزيارات لاكتشاف المواهب الفنية وبخاصة من الشباب، والأخذ بيدها إلى دنيا الفن التشكيلي حتى يتسع مجال الإبداع.

في كل قصر من قصور الثقافة مرسم وخامات متنوعة وورش عمل وتجهيز لمعارض ومسابقات، سواء على مستوى القصر أو الإقليم أو الجمهورية. كل ذلك خارج إطار الدراسة الأكاديمية. وأتذكر أن هناك لوحة بعنوان «الصياد» لفنان من الهواة قد حصلت على أحد المراكز في بنبالى الإسكندرية. ذهبت إلى الأقصر سواء لمتابعة القصور أو للمشاركة في المراسم هناك. الثقافة الجماهيرية أو هيئة قصور الثقافة الحالية تعد الهواة للمسابقات في التصوير والنحت والخشب والرسم، وفنون البيئات المتنوعة؛ لأن لكل محافظة طابعها وبما يميزها. وأتذكر أيضاً أن الفنان الراحل الأستاذ محمود سعيد كان يساعد الهواة من الفنانين خارج الحياة الأكاديمية بالخامات من ورق والوان وفرش وغيرها، لكونه يرى أن هناك مواهب خارج الإطار الأكاديمي لا بد من إعطائها الفرصة كاملة للظهور والتواجد، وفعلًا ظهرت مواهب جديرة بالاحترام ومرموقة.





مكتبة الفنون الشعبية



من ذاكرة الفولكلور

(٤)

توفيق الحكيم

(١٨٩٨-١٩٨٧)

إعداد: نبيل فرج

عن نبض المجتمع الذي ينشأ فيه المبدع، وعلى مدى تعبيره عن حاجات هذا المجتمع وضميره وأحلامه.

ولا سبيل إلى ذلك إلا نغز الكاتب لأدبه، وجعله همه الأول والأخير، كما فعل توفيق الحكيم.

ولأن الفنون الشعبية استهوت توفيق الحكيم في طفولته، فإنه يعتقد أن الأطفال أقدر من الكبار على التجاوب مع هذه الفنون، وعلى الحياة فيها وتقبل رموزها وأخيلتها من الكبار الذين يحصون كل شيء، ويريدون الحقيقة الكاملة سافرة، ليس باعتبارها مادة بكرة، ولكن باعتبارها مضموناً ودلالة تتجاوز المعنى الحرفي.

وانشاقاً مع دعوة توفيق الحكيم تذويب الفوارق بين الطبقات، فقد كان يتطلع إلى ثقافة إنسانية واحدة، يزال فيها الحد الفاصل بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية.

وكان ولعه بالموسيقى الشعبية لا يقل عن ولعه بالموسيقى السيمفونية.

وحين نراجع ما كتبه توفيق الحكيم حول هذا الموضوع، نجد أنه لم يكن راضياً عن وجود لغتين منفصلتين للإبداع في الأمة الواحدة، فصحي وعامية، كما نجد في المسرح، وكما نجد في القصة والرواية ما بين السرد والحوار. وطالب باصطناع لغة عربية واحدة سهلة الفهم، تصيق فيها الفوارق

يشكل الأدب الشعبي عنصراً أساسياً في تكوين توفيق الحكيم، تفتح وعيه عليه، وتأثر به أكثر من تأثره بقراءاته المتبحرة في التراث العربي والآداب الغربية.

كما يشكل هذا الأدب الشعبي ركناً قوياً في مشروعه الثقافي الذي ملأ حيائنا الأدبية والفنية بالإبداع الرفيع.

في ضوء هذا التكوين، وفي ضوء هذا المشروع الثقافي الذي لا يخلو من ملامح أرسطراطية، دعا توفيق الحكيم إلى تأصيل الإبداع بالقولب النابعة من التراث الشعبي، تأصيلاً للهوية الوطنية، مؤكداً في كتاباته أنه لا يجوز للأديب أن يعيش على هامش الحياة، أو في البرج العاجي، رغم كل ما شيع عنه بغير حق من أنه أديب منعزل، ينأى عن صخب الواقع.

ولو كان توفيق الحكيم بهذه الصورة لما تعرض للمتعاب التي عانى منها من السلطة، سواء في ظل النظام الملكي أو النظام الجمهوري. ولما حصل في الوقت نفسه، نتيجة تعبيره عن أحداث الوطن، على قلادة النيل، وهي أكبر أوسمة الدولة.

ومفهوم توفيق الحكيم للفن يؤكد هذا الموقف المتلزم، الذي يرتبط بالأدب الشعبي أكثر من ارتباطه بالأدب الرسمي، وجوهره أن قيمة الفن تتوقف على مدى تعبيره



بينهما، لا هي الفصحى المعقدة التي لا يتكلمها أحد، ويعنى بها اللغة المنقورة، ولا هي العامية المبتذلة التي لا ترقى إلى المستوى الفني للإبداع الرفيع، وإنما لغة هامسة كلغة مسرحه، ترتفع فيها لغة الكلام إلى مستوى الفصحى، وتستفيد فيها لغة الكتابة، أو على حد تعبيره تفتح فيها لغة الكتابة صدرها لما في لغة الكلام من تعابير غنية، حتى لا تفصل عن الحياة.

وبذلك يتخلص الأدب من أن يكون أدبا لفظيا إنشائيا خالياً من المعنى والمضمون.

وهناك في الفصحى من الرخص ما يسمح لها أن تستفيد من العامية دون أن تتعرض لذم أحد، ولو كان من المتشددين في التمسك بالفصحى.

وبالطبع في اللهجة العامية من المرونة ما يسمح لها أن تقترب من الفصحى - لا أقول ترتفع إلى مسلوها لأنها لا تقل عنها جمالا - دون أن تفقد حيويتها وجاذبيتها. كما أنه من المسلم به أيضاً أن التعبير في الفصحى قد يكون غير صحيح، أو فيه خطأ نحوي، ومع هذا يشع بالجمال، وهو مبدأ نقدي قديم قال به ابن الأثير في كتابه «أسد الغابة».

وللقاضى الجرجاني أيضاً مبدأ مماثل يسمح فيه للشعراء بما لا يسمح به لغيرهم.

وموقف توفيق الحكيم من اللغة ينبع من حرصه على أن تجمع أعماله المسرحية بين الانتماء للأدب والانتماء للفن المسرح، وهو ما حاوله جيل كامل من كتاب المسرح فى الستينيات وما بعدها.

ويختلف موقف توفيق الحكيم من اللغة كلية عن موقف طه حسين الذى كان يرفض العامية من الأساس، ويتمسك بالفصحى وحدها لغة للتعبير الفني، ويخوض المعارك دفاعاً عن رأيه رغم أنه، مثل الحكيم، تأثر في طفولته، حين كان يتعلم فى الكتاب، بالأغاني والقصص الفولكلورية مثل «الزير سالم»، و«أبو زيد الهلالي»، و«عنقرة»، وأعجب بألف ليلة وليلة وغيرها من تراث الأدب الشعبى وكان مدخله الأول إلى الأدب، لا كتب اللغة والنحو.

وإذا كانت اللغة بالنسبة لتوفيق الحكيم تعد إحدى القضايا الرئيسية التي شغلتها في إطار حرصه على وحدة الأمة ووحدة تفكيرها وعملها، فإن منهجه في معالجتها يتعكس على سائر القضايا التي تناولها بوصفه كاتباً نشأ في روض الفرج والأزيكية، وشاهد في طفولته الموالد والمواكب الشعبية وصندوق الدنيا والأراجوز، وقدمت فرقة عكاشة أعماله المسرحية الأولى.

وإيمان توفيق الحكيم بالفولكلور أو الأدب الشعبى باعتباره فناً أصيلاً، ومصدراً من المصادر المحلية للإبداع الفني، لم يحل بينه وبين تقدير المصادر الأخرى فى التراث العربى القديم. كما لم يحل بينه وبين الثقافات الوافدة التي لا غنى عنها للإبداع المعاصر، حتى لا يفقد الفن طابعه العالمى.

وبهذه المؤثرات التي يمكن أن نجملها فى التراث الشعبى والأدب القومى والثقافات الأجنبية قامت النهضة الحديثة فى مصر منذ مطلع القرن العشرين التي يعد توفيق الحكيم أبرز أعلامها، ويعد احتفاله بالفنون الشعبية، ودعوته لارتباط الأدب بالشعب، أهم عناصرها.

وهذه إحدى مقالات الحكيم التي تطرح مفهومه حول هذه القضية.

الشعب والأدب

بقلم: توفيق الحكيم

من العبارات التي تطلق كثيراً في مختلف الآداب في كل مكان في هذه العصور الأيام قولهم إن الأدب للشعب. وكان من الضروري والطبيعي حقاً أن تجرى هذه العبارة على الألسنة، وأن تصبح لها قوة العقيدة؛ لأن الشعب في عصورنا الحديثة أصبح هو مصدر السلطات، به وله يتم كل أمر من أمور المجتمع والحياة، فمن المنطق أن يكون الأدب من بين تلك الأمور التي تتم به وله.

ولقد قيل إن القلم كالسياسة يتبع الحاكم. ويوم كان الحاكم فرداً أو طبقة أرستقراطية كان الأدب يصور هذه الطبقة، ويعني بما يهمها وما يروق لها من المسائل والمشاعر، فكانت الموضوعات تدور حول شئون الملك والملوك، وانتصارات الحروب، وبطولة المعارك والغروسة، أو الفخر والمجد والحب في مختلف ألوانه، وغير ذلك مما يشغل حياة طبقة معينة، وكل ذلك في أساليب متزنة ومتحذفة عالية يطرب لها قوم نشئوا في قصورها على أيدي جهازة المربين.

أما وقد أصبح الحاكم هو الشعب نفسه، فكل هذا يجب أن يتغير... هذا قول معقول.

ولكن الآراء التي تجرى مجرى العقيدة هي دائماً أصعب الآراء تفسيراً؛ لأنه ما من أحد يخطر له أن يقبلها على وجوهها، أو يحاول بحثها أو فحصها. إنه يتلقاها وكفى.. كما يتلقى أن الشمس تصنع النهار، هل هذا أمر يحتاج إلى مناقشة؟

ولكن يجب أن نتعود مناقشة الحقائق التي تبدو واضحة لأول وهلة.. إن هذا قد يكشف لنا عن أشياء قد تكون في بعض الأحيان أهم لإدراكنا من الحقائق نفسها.

مما يلفت النظر مثلاً أن شاعراً مثل «هوميروس» كان يروي أساطير ملوك وحب وبطولة في ملامحه المشهورة، فمن الذي انتفع بهذا الشعر وطرب له، وأعجب به؟!.. أهم الملوك وحدهم؟!.. أهى الطبقة الأرستقراطية وحدها؟!.. العجيب أن الذي انتفع «بهوميروس» هو الشعب.. هي الشعوب في مختلف العصور..

فهل نسمي أدب «هوميروس» أدباً للشعب إذن؟!.. أو يجب أن نخرجه من هذا الوصف؟..

كذلك الحال مع «سوفوكليس» مثلاً، إن مأساه كانت تدور حول الإنسان والآلهة، والإنسان عنده كان في صورة ملك أو أسرة ملكية في كثير من الأحيان، ولكن هذه المأسى كانت تعرض في الساحات، ويحضرها الشعب، ويعجب بها، وينتفع بما فيها ويتعلم من دروسها، ويتهذب ويرقى..

فماذا نسمي تراجيديات «سوفوكليس» وأمثاله؟!.. أهى أدب للشعب الذي انتفع بها فعلاً؟!.. أو نحرمها من هذه الصفة؟..

إذا تركنا العصور القديمة، وجئنا إلى كاتب مثل «أيسن» قضى حياته يؤلف المسرحيات الاجتماعية، التي يعلن فيها الثورة الجامحة العنيفة على الآراء العتيقة، والأوضاع الرجعية.

هذا الأديب الاجتماعي الحديث إذا بحثنا عن أثره لم نجد إلا في نطاق ضيق من دراسات الطبقة المثقفة!..

أما موضع مسرحياته من إعجاب الشعب، فلا يكاد يذكر. إنه أديب مثقف ثائر يمالج شئون المجتمع المصري، ولكن الشعب لا يعرف عمله ولا ينتفع به. وإن شعوب أوروبا الحديثة كلها تعرف أوبريت «الأرملة الطروب» لغرانز ليهار أكثر مما تعرف مسرحيات «أيسن» التي لا يمكن أن تمثل في عاصمة أوربية متحضرة أكثر من حفلات معدرات على مدى أعوام يشاهدها جمهور معين من طبقة معينة، من أرستقراطية الفكر.

هل يمكن أن نسمي إذن أدب «أيسن» أدباً للشعب؟!.. أو نخرجه من هذا الوصف؟!.. وإذا أخرجناه فتحت أى عنوان نصنعه وهو ليس ممن يصورون الملوك والأمراء؟

كذلك الحال مع «برنارد شو» هل هو أديب للشعوب؟!.. أو هو أديب لطبقة مثقفة يمكن أن نسميها طبقة الأرستقراطية الذهنية، وهى التي تستطيع أن تتابع حوار «برنارد شو»، المتألى بأضواء الذكاء الرفيع، والسخرية الفكرية؟..

نخلص من هذا إلى سؤال: هل أدب الشعب هو الأدب الذي ينتفع به الشعب حتى وإن تناول موضوعات بعيدة عن الشعب؟!..

أو أن أدب الشعب هو الأدب الذي يتناول موضوعات تمس المجتمع وشئون الشعب، دون أن يصل إلى إمتاع الشعب أو نفعه مباشرة؟..

بعبارة أخرى: هل أدب الشعب هو الأدب الذى يكتب عن الشعب للشعب وإن لم يفهمه، أو هو الذى يكتب ليفهمه الشعب، وإن لم يكن عنه؟؟...

المسألة إذن ليست بسيطة ولا بديهية كما كانت تبدو أول وهلة، ومع ذلك قد تقدم أحدنا بالجواب قائلا:

لم لا يكون أدب الشعب هو الأدب الذى يكتب عن الشعب، ويفهمه الشعب، ويتمتع به، ويتنفع به..

هذا جواب مقنع ولاشك، ولكن المهم ليس الجواب.. المهم هو وجود هذا الأدب بالفعل.. هل هو موجود؟؟ هل فى الدنيا اليوم أديب عالمى فى مكانة «هوميروس» أو «سوفوكليس» أو «أبسن» أو «برنارد شو» استطاع أن يكتب عن الشعب أدبا ذا قيمة، وأن يصل بهذا الأدب إلى صميم الشعب فى مختلف طبقاته الواسعة لا فى بلد واحد، بل فى بلاد العالم؟؟

ربما كان كتاب «ألف ليلة وليلة» ينطبق عليه الوصف.. ولكن شرطاً ينقصه: هو أنه لا يعالج شئون الشعب بالطريقة التى نريدها اليوم. مهما يكن من أمر، فواجبنا أن نفعال.. قد يوجد هذا الأدب الذى يكتب عن الشعب، ويتمتع الشعب، وينفع الشعب!..

ولكن دون وجود صعوبات وعقبات، لأن هذه الشروط مجتمعة شاقة وعسيرة. فقد نجد الأديب الذى يتمتع ولا ينفع، وهذا أدب ساقط، وقد نجد الأديب الذى ينفع ولا يتمتع، وهذا أدب محدود، وقد نجد الأديب الذى يتمتع وينفع، ولكنه لا يتخذ من الشعب موضوعه، وهذا أدب قد يوصف

بأنه غير شعبى، وقد يكون شعبى الموضوع وناقماً وممتعاً، ولكنه لم يلمس مستوى الأدبى بطنء النفوذ فى الجماهير!..

قد يسأل سائل يريد التيسير: هل من الضرورى للأدب من أجل الشعب أن يتخذ موضوعه دائماً الشعب نفسه؟؟ لماذا لا يعتبر كل أدب يتمتع الشعب وينفعه وينفذ إليه أدبا من أجل الشعب حتى وإن لم يكتب عنه، إنه له مادام ينفعه ويتمتع به ويفهمه ويطوره؟؟...

إنى فى الحقيقة أميل إلى الأخذ بهذا الرأى!..

حقاً لا؟؟

هل لا بد لك من الحديث على كى تنيدنى؟..

إن مشكلاتى قد تتضح لىنى، وأنت تعالج مشكلات الآخرين. إنى قد أعرف نفسى من خلال تصويرك لغيرى، وأفهم تجارىبى إذا عرفت تجارب غيرى، كل هذا جائز.

المهم ليس قولنا نحن الأدباء إن «الأدب للشعب»، وإنما المهم هو أن يجد الشعب نفسه الأدب الذى يناسبه، وينفعه، ويتمتع به، ويرفعه، ويفهمه، ويطوره، ويقول: «ها هو ذا أدبى الذى أريده، قد وجدته!».

وهو لا يقول ذلك عادة فى صورة إقبال هائل على ذلك الغذاء الممتع النافع عندما يوجد بقدر ما يقوله فى صورة انتعاش شامل من تأثيره القوى على بنيه الفكرية، كما تنتعش الشجرة كلها، ويخضر ورقها عندما تجد الغذاء الطيب المفيد!



موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة

تأليف: إبراهيم شعلان
عرض: جودة رفاعي

ولعل تلك الأعمال تكشف لنا عن اهتمامه الخاص بموضوع الأمثال العامية وهو ما يدفعنا للقول بأن الدكتور شعلان قد أقدم على هذا العمل الموسوعي الضخم وهو مزود برصيد لا بأس به من التجارب والخبرات البحثية التي اكتسبها من مشارب عدة على المستويين الميداني والأكاديمي، والتي تعد في مجملها بمثابة نواة حقيقية لإنجازه المهم الذي نذر من أجله جل الوقت والجهد وربما بما يفوق طاقة الإنسان الفرد.

ونحن إذ بحسبنا الأمل في أن يحظى هذا العمل بالاهتمام والبحث الواجبين ننتقل إلى أن يكتمل هذا الجهد بمساهمات باحثين آخرين يصفون عليه مزيداً من الرصانة والعمق، عبر تجاوزهم لحدود التجميع والشرح أو التفسير إلى مرحلة أكثر تعمقاً، تحاول الاستدلال والاستبصار والتحليل والتأويل من الفهم الصحيح لأهمية وضرورة تعامل الجهد البحثي الرامية إلى سبر أغوار تلك الأمثال من حيث نشأتها ومغزائها ودورها المهم في حياتنا الشعبية والثقافية والاجتماعية، ومن ثم تتعاضد الفائدة من هذا العمل الموسوعي الضخم وتزايده أهميته، لتصبح قيمته قدر ضخامته.

تمثل «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة» واحداً من أهم أعمال الدكتور إبراهيم شعلان التي أثنى بها مكتبة المأثورات الشعبية، فهي تعد درة جهده البحثي الذي يمتد لقرابة أربعة عقود، مد أن قدم عمله الأول - تحقيق «مفاتيح الؤهراني ومقاماته ورسائله» - الصادر عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٦٨، أي قبل حصوله بعام على درجة الماجستير في الأدب الشعبي بجامعة القاهرة (١٩٦٩)، لتبدأ مسيرته مع البحث العلمي في ميدان المأثورات الشعبية، والتي قدم خلالها الكثير من الإسهامات - قبل وبعد إعارته للجزائر في الفترة من ١٩٧٦ حتى ١٩٨٧ وأثنائها - حيث تنوع نتاجه العلمي بين التحقيق والتأليف والترجمة والبيبلوجرافيا والأبحاث، فضلاً عن مشاركته في الكثير من المؤتمرات العلمية محلياً ودولياً. ومن أبرز هذه الأعمال:

«الشعب المصري من أمثاله العامية» (١٩٧٢)، «النوادر الشعبية المصرية» - جزأين (١٩٩٣)، الجزء الأول من «موسوعة الأمثال العامية» (١٩٩٢)، بيبليوجرافية التراث الشعبي - ٣ أجزاء (ب. ت)، «الجمال في أمثال العالم العربي قديماً وحديثاً» (٢٠٠١).

مصادر الأمثال ومجتمع البحث

ضمن د. شعلان مقدمته نبذة عن تاريخ الاهتمام بالأمثال العامية ومصادر تلك الأمثال وأماكنها، مشيراً إلى أنه على الرغم من أن تلك الأمثال قد بدأ الاهتمام بها لدى المحدثين اعتباراً من القرن الثامن عشر، إلا أن الذين اهتموا بجمعها لم يخرجوا عن نطاق مدينة القاهرة؛ نظراً لانتماينهم إلى الصفوة المثقفة التي كانت تتركز آنذاك في القاهرة، فضلاً عن أن عملية الجمع ذاتها لم تكن تعبر عن - أو تتم وفق - تجاه فكري معين، ودون أن تدفع إليها ضرورة ما سياسية أو ثقافية معينة، وإنما ربما لتمضية أوقات الفراغ أو بدافع الفضول وما إلى ذلك.

بل إن أولى هذه المجموعات وهي مجموعة شرف الدين ابن أسد لم تكن إلا أروافاً مهملة لا تثير الاهتمام. وقد يرجع ذلك ما إلى أن هذه الأمثال لم تكن لجذب مثقفي تلك العصور العاكفة في الأغلب الأعم على الثقافة الدينية الجادة، كما أن أصحاب تلك الأمثال لم يكونوا يملكون نقلاً ثقافياً في المجتمع، ولم تكن لديهم القدرة ولا الإمكانيات لتسجيلها أو نديدها..

وعلى الرغم من أن ما ورد إلينا في كثير من المقدمات الخاصة بتلك المجموعات قد يؤكد لدينا هذا الاعتقاد الراسخ بتمركز الاهتمام بعملية جمع الأمثال العامية في القاهرة، حيث يشير أصحاب تلك المجموعات إلى أنهم قد نزلوا إلى القرى والبادي وخالفوا الناس على اختلاف طبقاتهم ونحلهم، ومنهم من بث الوسطاء في المقاهي وإلى القرى والنجوع والساكن. وإن كان المتفحص لتلك المجموعات سوف يكشف بسهولة أن الريف لم يكن له مكان في تلك المجموعات.

حيث تعبر مجموعة يوسف خانكي - مثلاً - عن طبقة الخاصة التي تعامش السلاطين والحكام في الأندية والمجمعات الراقية، في حين تتحدث مجموعة الباجوري عن الطبقة الوسطى بمدينة القاهرة. أما مجموعة شقير فتعبر عبر رحالة لم يمتزج بالمصريين ولم يعامش طبقاتهم الدنيا أو يعرفها، وكذا مجموعة شكري التي اقتصرت على التعبير عن الطبقة الدنيا بالقاهرة دون أن تتجاوز ذلك النطاق إلى الريف المصري.

صدر من هذه الموسوعة حتى الآن ستة أجزاء في ٦٤٦٩٩ حوالى أربعة آلاف صفحة تضم حوالى (١٤٦٩٩) مثلاً، وهناك ثمانية أجزاء أخرى قيد النشر، ويواصل الدكتور شعلان الجهد في مشروعه العلمي المهم الذي يعد إضافة حقيقية في ميدان المأثورات والأمثال الشعبية. وقد استهل الدكتور شعلان موسوعته بمقدمة مهمة بدأ بها الجزء الأول تتضمن أهمية الأمثال الشعبية باعتبارها لغة للطبقات الشعبية (الناس التي تحت) على حد تعبيره، حيث يشير إلى أن الثقافة الشعبية تعد من المدخل المهمة لدراسة الشعوب؛ لأنها تعبر عن الجوانب النفسية والشعورية في حياة المجتمعات، وتعد الأمثال الشعبية من أبرز عناصر هذه الثقافة؛ لأنها تمثل حجر الزاوية في معرفة الشعوب. ولا شك أن الدراسة الحقيقية للمجتمع لا تبدأ إلا من دراسة ما يمكن أن نسميه الفلسفة السائرة أو اليومية في العلاقات الاجتماعية والإنسانية، أو تلك الأفكار الجارية في التعامل اليومي، وهذه الأمثال هي الصورة الفكر لطبيعة الناس وتصوراتهم ومعتقداتهم وتناقضاتهم، ودليل صادق على طبيعة الشخصية المصرية بسليبيتها وإيجابياتها. وهناك شبه إجماع على خطورة تلك الأمثال والجمال السائرة وأهمية جمعها وبسطها أمام الدارسين والباحثين في كل فروع الاختصاص؛ لأنها تتيح زاوية جديدة لرؤية المجتمع، بصرف النظر عن محاولات تطويرها لخدمة مواقف سياسية معينة، خاصة وأن النصوص المثالية تعد من أبسط ألوان التعبير الشعبية تغيراً أو اندثاراً؛ نظراً لصغر جملتها ووضوح أفكارها وسهولة تداولها بين الناس، ونفاذها إلى نسيج العلاقات اليومية وارتباطها بكل فئات وطوائف المجتمع.

وتهدف تلك السلسلة المهمة من الأسفار التي آل كانيها على نفسه أن يجمع قرابة الأربعين ألف مثل بغية تقديم الشخصية المصرية عارية من الزيف أو التزيق، أملاً أن تكون تلك النصوص موضوعاً للباحثين، ويحيث لا يقتصر تناولها على النواحي النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية، وإنما تمتد لتشمل أيضاً علم اللغة والأساليب. فقد تناول المصريون تلك النصوص بطريقتهم ولغتهم الخاصة فطوعوها لركة أدواقهم ولطافة حسهم واتساع خيالهم، ولم يتوقفوا عند حدود اللغة القاموسية أو العربية الفصحى، وإنما أدخلوا عليها التلميح والتوليد والاشتقاق؛ هروباً من خشونة التعبير أو قاموسية التركيب.

ومن ثم لا تكون هناك غرابة في شيوع وانتشار تلك العادات والأمثال في أكثر من مكان وعلى أكثر من نطاق، وإن كانت مناطق التجميع الخاصة بتلك الأمثال تمثل في مجملها - كما يشير المؤلف - مزيجاً من المجتمع الزراعي الصناعي، الذي ينسجم في عمومه بالطابع الريفي الذي تظهر فيه ملامح المدنية على استحياء.

تصنيف الأمثال

يذهب الدكتور إبراهيم شعلان إلى أن التصنيف الموضوعي للأمثال لم يكن غريباً عند العرب، حيث كان التصنيف أحد الوسائل المعتمدة لتنظيم المعلومات، على غرار الترتيب المعجمي في القواميس والإحصاء الثقافي على نحو ما ورد في «الفهرست» لابن النديم، وكشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، لحاجي خليفة، وغيرها من طرق تنظيم المعلومات وتسجيلها. وقد أقر كتاب «نثر الدر» للآبي باباً كاملاً للأمثال التي تم تصنيفها موضوعياً بطريقة منطقية تعبر عن إدراك صحيح لقواعد التصنيف وأصوله. كما صنف ابن عبد ربه في كتابه «العقد الفريد» مجموعة من الأمثال لا تختلف في طريقتها عن كتاب «نثر الدر» حيث أورد الكثير من الأمثال التي تتعلق بالنساء والعرب والصمت والصدق وكرمان السر والمدح والبخل والحسد وأمثال الجماعات ومكارم الأخلاق. أما الأسباب التي دفعت المحدثين أجانب ومصريين وشرقيين إلى الإصرار على ذلك الترتيب المعجمي منذ بدايات القرن الثامن عشر، فترجع لكونه - كما يشير شعلان - أكثر سهولة وأقل إرباكاً من التصنيف الموضوعي، الذي فطن إلى أهميته العلمية الأقدمون فأخذوا بالتصنيف حسب الظواهر الطبيعية والاملاح الظاهرية التي تبدو في المثل. ويتساءل المؤلف إن كان هناك تشابهاً في الوظيفة الاجتماعية للمثل لدى الأقدمين وعندنا؟! ويضيف قائلاً: إن المثل الشعبي يزدى وظيفة يومية ويعبر عن علاقات اجتماعية ومن ثم أصبح طبيعياً أن يظهر بين مفرداته ما يعبر عن تلك الوظيفة والتي تحمل في طياتها اتجاهات تصنيفها، أو على الأقل تؤدي إلى تكوين ربوع موضوعات مستمدة من اتجاه المجموعة نفسها، وإن كانت هناك أمثال متعددة الانتماء وفقاً لهذا المفهوم - فلابد من وضع تلك الأمثال تحت عناوين

ولعل ذلك الاعتقاد هو ما دفع الدكتور شعلان لتوجيه اهتمامه إلى ريف مصر في الوجه البحري، وبخاصة منطقة زفتى (مسقط رأسه) والمناطق المحيطة بها، وإن أشار إلى أن الكثير من تلك الأمثال لا يقتصر على منطقة بعينها وإنما يضيغ بين عدد من المناطق المختلفة، والتليل منها يصطبغ بالمحلية، ورغم محليتها تنتشر خارج مناطقها بصور مغايرة قد لا تتجاوز تغيير مفردة أو اثنتين وربما كان الاختلاف في النطق فقط. وقد حاول الباحث أن يسجل تلك الأمثال كما قيلت إلا فيما يتفق مع حدود الضبط الضروري - كظهور حرف الـ (ق) وقد تم استبداله بحرف الـ (أ)، كما في كلمة (قال) على سبيل المثال، في الاستخدام العامي لبعض المدن - فالأمثال تتشكل حسب البنية وظروفها الاجتماعية، وقد يخرج المثل منها بصورته الجديدة ويضيغ في بيئات أخرى بنفس الصورة التي خرج بها أو يتم تحويله - وعلى أية حال فإن الأمثال تعبر عن حركة لغوية واجتماعية متطورة بشكل مستمر.

ولعله مما يستحق الانتباه تلك الإشارة التي لفت إليها المؤلف بأن المرأة تعد من أهم مصادر تلك المجموعة، حيث لاحظ أن هناك كثيرًا من النساء يجدن حفظ الأمثال وضريرها واستخدامها بمهارة.

وتتمثل مراكز جميع الأمثال الحقيقية بشكل أساسي في مدينة زفتى وقراها، وهي المنطقة التي استأثرت بالكثرة الغالبة من هذه المجموعة، إلى جانب المنطقة الواقعة بين السنبلاوين والمحلة. فضلاً عن بعض البلدان الأخرى المحيطة بمدينة المنصورة. وقد عرض الباحث لطبيعة تلك المنطقة وخصائص سكانها ونشاطهم الاقتصادي الاجتماعي وأنماط العلاقات السائدة، منها إلى أن تلك المناطق لا تعد المصدر الوحيد لهذه المجموعة، فقد جمع بعض الأمثال من محافظتي المنوفية والشرقية وبعض المناطق المتاخمة لمراكز التجميع.

وليس هناك من شك أن السكان في تنقلهم وترحالهم إنما يحملون معهم عاداتهم وسلوكياتهم وأخلاقيهم وقيمهم التي توارثوها جيلاً بعد جيل، ومن خلال الضرورات الحياتية التي تستوجب الاختلاط والاحتكاك المباشر بين البشر، يحدث نوع من التأثير والتأثر والتقارب في العادات والقيم وأنماط السلوك عبر عمليات الاستدماج والاستبعاد والتولد،

متجاوزة أو كبيرة لوجود التعامل والالتحام مع مراعاة تناسق التصنيف الدلخلى مع رؤوس الموضوعات بقدر الإمكان، فالتصنيف يعد بحق خطوة مهمة وضرورية للدراسة والبحث.

ولعل هذه المجموعة تعد تكملة للمجموعات السابقة ولمست تكراراً لها كما يشير المؤلف «وقد كنت أقوم بالعمل وأما من أهم المجموعات السابقة وأقربها إلى عصرنا، وهى مجموعة تيمور، ولذلك فقد تجنب تكرار ما ذكره تيمور إلا بنسبة ضئيلة، وإن كانت تلك المجموعة الميدانية تمثل الشعب المصرى من كل الوجوه أصدق تمثيل وبكل ما ينطوى عليه من إيجابيات وسلبيات فى الماضى والحاضر. وقد لجأ الباحث إلى تقسيم مجموعته إلى أبواب وفقاً للوظيفة

الاجتماعية للمثل (الزواج - الأقارب - الحرف - الصناعة - التجارة... إلخ) متبعاً الترتيب الهجائى لبيدات الأمثال داخل هذه الأبواب، معقباً على كل مثل أحياناً بالشرح أو التفسير أو بيان معانى المفردات وتشابهها مع أمثال أخرى. وإن كان ذلك النفاول يستحق المزيد من الدراسة والبحث والتحصيص للكشف عن وجوه ومدلولات جديدة لتلك الأمثال وكيفية الإفادة منها فى صياغة رؤى جديدة تسترشد بتجارب السابقين وتتجاوز مسألهم فردياً وجماعياً من أجل النهوض أو المساهمة فى القضاء على كثير من الأمراض الاجتماعية التى تم توارثها عبر أجيال متعاقبة أو المهود من الاستعمار، كرسى قيم التخلف والتواكل والسلبية والحسد والنفاق والانتهازية.

سيرة مارجرجس

تأليف: سليم كتشنر
عرض: ماجد كامل

يعرف في علم «الفولكلور» بـ «السيرة الشعبية»، ويعرفها الكاتب الكبير الأستاذ «فاروق خورشيد» بـ (لفظ سيرة يطلق في الأصل على ما نسميه اليوم بالترجم فالسيرة هي قصة حياة) كما يعرفها الأستاذ الدكتور «عبد الحميد يونس» بأنها (أرسل مجالاً من مصطلح ترجمة حياة؛ لأن هذا المعنى الأخير يقتصر على تتبع مراحل حياة المترجم له وأعماله وأثاره وكتبه؛ لأن السيرة تستوعب الحكمة والنهج؛ وتحقق النموذج والمثال)، ولقد قام بتجميع وتدوين هذا المخطوط شخص يدعى «كتشنر استاورو» (١٩١٢-١٩٨٩) ولكنه وجد ناقصاً ومشوهاً. فاضطر إلى استكمال جمعه من جديد عن طريق حفظه من المداخين المنتشرين في بلدة مركز دشنا بمحافظة قنا. ومن هنا، فلقد جمع المخطوط ما بين ما هو قديم ضارب في القدم، وبين ما هو شائع على السنة الحفظة ورواته من المداخين المعاصرين حينذاك ١٩٤٦. ولقد وجد جامع المادائح صعوبة أخرى في الجمع هي أن معظم المداخين هم أصلاً من العرافين مرتلي الكنانس (وهم في الغالب من مكفوفي البصر)، وبالتالي فإن المرتل غير قادر على القراءة مما يضطره إلى الاعتماد على حفظ المديحة غيباً. ولما كان كل مرتل لا يحفظ إلا المديحة التي تروى له فقط؛ الأمر الذي اضطر جامع المديحة أن يجوب القرى المجاورة لمركز دشنا للاستماع إلى أكثر من منشد

صدر حديثاً ضمن سلسلة «إبداعات النفرغ» المصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة كتاب «سيرة مارجرجس» للكاتب سليم كتشنر. ويذكر الكاتب في مقدمة الكتاب أنه قد تعاقبت على مصر عبر آلاف السنين ثقافات كثيرة، ما بين فرعونية ويونانية ورومانية وقبطية وإسلامية. ورغم اختلاف الديانات فإنه قد تبلورت مجموعة من المعتقدات الشعبية التي ألهب لها سيطرة قوية على وجدان الشعب المصري فيما يعرف بـ «المعتقدات الشعبية». ولقد تشابهت وتقاربت - بل تطابقت أحياناً - الكثير من الممارسات الشعبية للمسلمين والأقباط. ولقد دفع هذا التشابه اللورد كرومر أن يسجل هذه الحقيقة فقال عنها (إن القبطي من الرأس إلى القدم لا يعدو أن يكون مسلماً في عاداته ولفظه وروحه). وبناءً على تقرير اللورد كرومر وغيره من المستشرقين، يمكننا أن نصل إلى نتيجة مهمة هي أن الثقافة القبطية جزء لا يتجزأ من الثقافة المصرية. وبالتالي، فإن التراث القبطي تراث لكل المصريين. والكتاب الذي تعرضه في هذا العدد من مجلة «الفنون الشعبية» هو أصلاً مخطوط عنوانه بالكامل (مديح وأشعار سيدى الشهيد العظيم مارجرجس الملطى كوكب الصبح وما جرى معه من الملوك الكفرة)؛ وهو نص لسيرة شعبية كان المداخون يتناقلونها شفاهة خلفاً عن سلف حتى دونت في هذا المخطوط. والمخطوط يندرج تحت بند ما

واستكمال بقية الأجزاء المفقودة؛ صعوبة أخرى وجدها جامع المخطوط وهي أن لغة المخطوط مدونة باللهجة العامية السعيدية التي تراوحت مفرداتها ما بين القديم والحديث؛ المستخدم والمندثر إذ لم يكن قد تبلورت بعد قواعد تدوين اللهجات العامية كما نعرفها حالياً؛ لذا كان جامع المخطوط حريصاً غاية الحرص على الإبقاء على لغة المخطوط كما هي دون تعديل أو تصحيح؛ وهذه القاعدة نفسها التي اتبعها عالم الآثار الفرنسي الشهير «جاستون ماسبيرو» عندما كتب كتابه الشهير «الأغاني الشعبية في صعيد مصر»؛ إذ قال عن مساعده في جمع مادة الأغاني (وقد كان في بادئ الأمر يتردد في كتابة بعض المقاطع المحذوقة على أخطاء لغوية أو يحارل تصحيح بعض الألفاظ أو أوزان الأشعار؛ ولكن بعد أن أفهمته وجهة نظري جعل من واجبه أن يتخلى عن مثبهي الدقة في تدوين ما يسمعه كما هو). أما عن سيرة مارجرجس نفسه؛ فلقد اتفقت معظم المراجع التاريخية أنه ولد عام ٢٨٠م من أبوين مسيحيين؛ والده يدعى «أنسطاسيوس»، ووالدته تدعى «ثاويساء» من قيصرية فلسطين؛ تلقى تعليمه الأولى في قيصرية لفلسطين وعندما كبر صار جندياً في الجيش الروماني وأظهر بطولة وشجاعة نادرة في الجندية؛ الأمر الذي أثار إعجاب الأمير به فقام بتفريبه إلى الإمبراطور الروماني «دقلديانوس» الذي منحه لقب أمير. وقلده رتبة قائد على خمس مائة جندي؛ وتقول المصادر التاريخية؛ إن الإمبراطور دقلديانوس أصدر منشوراً باضطهاد وتعذيب المسيحيين، ومنعهم من ممارسة عباداتهم وصلواتهم فقام مارجرجس بتمزيق المنشور؛ فقام الإمبراطور بتعذيبه فظهر له رئيس الملائكة «ميخائيل»، وإنبأه أنه سيدعِب على اسم المسيح لمدة سبع سنوات، ويعدّها سوف ينال إكليل الشهادة، وبالفعل تحقق نبؤة رئيس الملائكة «ميخائيل»، ويعذب مارجرجس بكل أنواع العذابات وأخيراً استشهد في ٢٣ برمودة الموافق ١ مايو ٣٠٣م عن عمر يناهز ٢٣ عاماً ويدفن جسده بمدينة «اللد» بفلسطين. ولقد تسمى على اسم «مارجرجس» اثنين آخرين هما «مارجرجس المصري أو السكندري» والآخر هو «مارجرجس المزاحم» غير أنهما لم ينالا الشهرة نفسها التي نالها مارجرجس الروماني؛ ولقد ذكر عالم الآثار المصرية «ياروسلاف تشيرني» في كتابه «الديانة المصرية القديمة» عن أيقونة أو «صورة مارجرجس» أن ثمة تشابهاً مذهلاً بين أيقونة مارجرجس ولوحة الإله حورس، وهو يقتل إله

النسر «ست» وهو مرسوم على شكل التمساح؛ ولأيقونة «مارجرجس» قصة شديدة الجمال تقول إنه تصادف ذات يوم أن وصل مارجرجس إلى مدينة تدعى «سيلين» بليبيا (وفي مصادر أخرى بليتان)، وكان بها بركة ضخمة ويسكنها تنين ضخم وكان سبب رعب لكل سكان البلدة. ولكي يتقوا شره، كانوا يقدمون له خروفيين كل يوم؛ ولما انتهت الخراف من المدينة قدموا له ضحايا من البشر وكان الاختيار يتم بالقرعة؛ وذات يوم وقعت القرعة على بنت ملك المدينة، وعندما تقدمت الفتاة لتلقى مصيرها بين فكي التنين فجأة ظهر «مارجرجس» وأخبرهم أنهم إذا آمنوا بالديانة المسيحية فإنه سيقول التنين؛ فاستجاب الملك وكل الحاشية لذلك الأمر؛ فقدم البطل وقتل التنين وبذلك أنقذ الفتاة من الموت وأمنت المدينة بالمسيحية. غير أن هناك رأياً آخر هو الأرجح من وجهة نظري حيث يفسر الأيقونة بالكامل بطريقة رمزية؛ فالتنين رمز للشيطان والفتاة التي تقف أمامه رمز للكنيسة التي تنتظر جهاد وانتصار أولادها. وعلى أي الأحوال يعتبر مارجرجس من أهم الشهداء والقديسين الذين بلغا إليهم الأقباط لطلب الشفاعة والتبرك، وطلب الشفاء من كثير من الأمراض المستعصية سواء جسدية أو نفسية؛ ويلاحظ هنا التشابه الكبير بين جميع المصريين؛ فشفاعة القديسين عند الأقباط تقابلها شفاعة الأولياء عند المسلمين، بل الأكثر من ذلك أنهم يرتادون معاً موالد السيدة زينب وسيدى أبو الهجاج الأقصرى وسيدى عبد الرحيم القناري جنباً إلى جنب مع مزارات السيدة العذراء ومارجرجس والست دميانة والست رقية... إلخ، ويلاحظ أن المخطوط الذي بين أيدينا يدرج تحت بند ما يعرف بـ «السيرة الشعبية»، ولقد قسمها الأديب الكبير الأستاذ «فاروق خورشيد» إلى خمسة عناصر رئيسية هي:

١ - التأصيلية

٢ - التكوينية

٣ - الفروية

٤ - الأسطورية

٥ - الملحمة

فمن «التأصيلية»؛ ويقصد به تتبع مرحلة ما قبل ولادة البطل صاحب السيرة وتتبع نسبه الكريم من قبل ولادته؛ فنلاحظ هنا تأكيد المخطوطة على الأصل الكريم للأبوين

ولقد تميز المخطوط بالكثير من الطرافة وروح الفكاهة
مثل قول مارجرجس لدقديانوس:

لازم تهلك ياملعون

وتدور في الحياة مجنون

وسوف نلقى الضوء على مقتطفات متنوعة من
المخطوط تروى فقرات من سيرة البطل الشهيد «مارجرجس»
فحول حسن تربية مارجرجس في طفولته يقول الراوى:

وكان يومئذ في عمره عشر سنوات

فصيح في المقال ذو عقل مع تدبير

دارس علوم الشرائع والسنن والفرائض

يفهم معانى الكتب والخط والتحرير

يقرأ الأناجيل والتوراة في قلبه

مع الرسائل والأنحان والتفاسير

زايد عن رقبته موصوف

لم يخلق الله مثله ابن أمير

الله زاده علوم مختص بالنعمة

وألبسه تاج فوق راسه يضىء وينير

واسماه جرجس مجاهد فى رضى ربه

وهو الذى اصطفاه من عهد ما كان صغير

فصيح فى المقال ليس له مثل يوصف

لا عند أمير ولا سلطان ولا ابن وزير

وله شجاعة وقوة فى الجهاد والحرب

ذو سطوة ونشاط يفعل بجهد كثير

وفى لقاء مارجرجس مع الإمبراطور دقديانوس،
يسأله الإمبراطور عن أصله ونسبه فيقول الراوى على لسان
الإمبراطور:

لكن اسألك بالمسيح ابن مريم

ويحق ما تعبد من الأديان

تخيرنى باسمك وتظهر لى نسبته

ومن أين أنت ياعزيز الشان؟

«أنسطاسيوس»، و«ثاوبستاء» والذى الشهيد مارجرجس؛ أما
العنصر الثانى وهو «التكوينية» فيلاحظ أن المخطوطة تهتم
برواية كيف تربى البطل على الفضائل المسيحية منذ
طفولته وكيف درس العلوم والشرائع والقوانين واختار حياة
الجديدة؛ أما العنصر الثالث وهو «الفروسية»، فتروى
المخطوطة كيف أصبح بطلا فارساً شجاعاً ومحارباً فذاً
جسوراً فى المعارك لا يشق له غبار؛ أما العنصر الرابع وهو
«الأسطورية»، فتروى المخطوطة جهاد البطل الشهيد
«مارجرجس» ضد قوى السحر والظلام والجان والكهنة
والسحرة؛ ونصل إلى العنصر الأخير من عناصر السيرة
الشعبية وهى «الملحمية»، إذ يلتحم البطل مع الأمة، ويتجسد
هذا المعنى فى تجمع الوثنيين حول مارجرجس بعد إيمانهم
بالمسيحية؛ نتيجة ما شاهده من بطولات ومعجزات بهرته
وسحرت لبهم، ويتميز هذا المخطوط الذى بين أيدينا - والذى
سوف نعرض فقرات مطولة منه - بتأثره بجميع الثقافات
والحضارات التى مرت بها الشخصية المصرية، فلقد تأثر
بالروح الفرعونية وهى واضحة فى الأبيات التالية التى
وردت على لسان الراوى:

«إذا بالسيد له المجد

قد أتا راكياً على الشاروبيم

فوق سحاب النور

مع ملايكته الأظهار

فأمر أن تجتمع إليه الرياح الأربع،

وفكرة «الرياح الأربع»، هذه فكرة فرعونية قديمة. أما
عن تأثره بالثقافة الرومانية، فهى واضحة جداً فى ذكره
لأسماء معظم الآلهة الرومانية الوثنية، أما عن التأثر بالثقافة
الإسلامية، فهى أشد ما تكون وضوحاً مثل قول الراوى:
«وأظهر لى كرامة فى الحضرة علامة». بل وصل حد التأثر
إلى حد تصوير مارجرجس نفسه فى صورة بطل شعبى
عربى، بل وصل الأمر إلى تشبيهه بعنتر بن شداد بالرغم
من أن مارجرجس يسبق عنتر بن شداد بمئات السنين،
فيقول فى وصف مارجرجس:

ما إذا ركب وحضر بعد قسوم

تقول عنتر زمانه سيد الفرسان

واعطيك ما تختار من المال والذهب

وعشرين خشخانة بلا ميزان

كان هذا هو الإغراء الذى قدمه الإمبراطور دقديانوس
ليثنى مارجرجس عن الديانة المسيحية فماداً كان رد البطل
الشهيد على هذا الإغراء؟ فلنقرأ ما هذه الأبيات:

تبدا المغبوط بسرعة وقال له

وحق المسيح الحى يا جهلان

لو كان على مملكتك مايتين مملكة

مع كثرة واسعة الوديان

لا اتبع رأيك ولا اسمع لشورتك

دا انت عدو الخير يا شيطان

لو كان معك معقول أو رأى تفهمه

واسمك ما بين الوزراء سلطان

ما تبعت هواك وفعلت غيتك

ورفضت دين الحق ياندمان

وتبعت طرقات العدو المخالف

إيليس وجنوده اللعين شيطان

وتركت ريك خالق الخلق كلها

ومحصىها عدد بغير ديوان

تشبه ببطرس ورسوله وما أوهبه

مفاتيح ملكوته بحق أعيان

تشبه بلسان العطر بولس رسوله

وكل التلاميذ أكرزوا الوديان

فاغتاظ الإمبراطور دقديانوس جداً من هذا الرد وأمر
بتعذيب البطل أشد أنواع العذابات فماداً كتب المخطوط عن
هذه العذابات؟ فلنقرأ ما:

أمر الإمبراطور يعدوا القفاطين والخلع

وأمرهم يمزقوا القمصان

وجابوا الهبتنازين رفعوه عليه

وكسروا جميع أعضائه مع السيقان

وما كان اسم أببك وما جيتك هنا

وما حاجتك عندى أتيت لأن ؟

أنا لى ثلاثة أعوام ما شفت وصفتك

ولا رأيت نصرانى ظهر الآن

ما شفت أقوى منك صاحب شجاعة

ولا فيه قدرة ليعن الأوثان

لكن أخبرنى عن أصل نسبك

دا انت شريف الجنس يا إنسان؟

فيبدأ حينئذ البطل الشهيد مارجرجس فى الرد عليه
ويجيبه:

تبدا المغبوط بسرعة وقال له

أنا اسمى جرجس عبد للديان

وقبادوقية بلدى مع لدة نسبتي

وفلسطين مريابا مع الأوطان

وابويا اسطاسيوس حاكم بلادنا

أمير اين أمير فى أيام تولته من فرع تاجب على الأغصان
شريف النسب عالى ومنسوب فى الحساب

من نسل امارة من بيت عز وشان

وانا الى خليفه له وجيتك هنا

واخذ بلاد أبى واكون على ما كان

ولما رأيته فيه من عبادة الوثن

قد أهالنى أمرك وأنا تعبان

وعسر على حالك وانت فى غضب

ليس لك خلاص بالله ولا غفران

قال له الملك يا حبر اسمع كلامى

وافهم كلامى ولا تكون دهشان

واذبح لأبلون وأراطاميس ذبيحة

دا صاحبنا بحسن إيمان

وأنا اوهب لك عشرة مداين بقطرها

واعطيك جبا منى عشرة وديان

وعادت دماه تجرى على الأرض والثرى
شبه المياه جارية فى الوديان
وجابوا عدة سلاحات مشرشرة
وفى حدها منجل وفيها اسنان
وعاد جسد مشروح من عظم سنها
شرايح شرايح من عظم مخه بان
مع ستمايه دبوس ضربهه بالقوى
فى وسط راس عظم مخه بان
ومسحوه بخرق شعر خشن مليقة
والخل ويأ الملح كسمان
وجابوا له أربعة مسامير مستنة
دقوا بها رجله مع السيقان
ورفعوه من فوق على من الخشب
بعشرين مسمار حادة بأسنان
ودقوها بالطول والعرض فى الجسد
وهو صابر شاكر على ما كان
ورموه فى السجن وسدوا عليه بالحجر
يشبه لقبر يسوع كيف ما كان
وعادت جميع الكل فى عجب
ما قسا ساء فى العذاب ألوان
الى عنده إيمان فى القلب مختفى
يحكى لفلانه وهو فى أحزان
وعادوا يحكوا لبعض من كتر ما جرى
يقولوا ما شقنا مثاله إنسان
ولقد روت الكتب التاريخية أنه فى كل مرة كان يعذب
البطل ويصل إلى مرحلة الموت من كثرة العذابات كان
يظهر له رئيس الملائكة 'ميخائيل'؛ ليقويه ويثب من أزره ثم
يشفيه من جراحاته وعذاباته، وعن أحد الظهورات كتب
المخطوط يقول على لسان الملاك ميخائيل:
السلام لك والنعيم لك
والفرح لك والسرور

يامن قـصـدى أتيت لك
أوهبتك بهجة ونور
لم يكون فى الكون مثلك
قد أتاه ربه غـيـر
طوباك ثم طوباك لعلك
دون عـبـادى للدهور
لم ينولوا المجد مثلك
فى العذاب شاكر صبور
قـسـوم والبس زى شكلك
والجسد من غير ضرور، أى أضرار،
قـسـوم واصححاً أتيت لك
فوق سحابة تضى بنور
والملوك تسجد لاسمك
والطقوس حولك تدور
والسموات تزينت لك
والفلك زاهى بنور
والأراضى تزلزلت لك
والجبال وأيضاً الصخور
يا عريس دام فرحك
إلى الأبد وأيضاً الدهور
وباب نعيسى ينفتح لك
وكل سـمـاعة تدور
مع قـرـابين ترتفع لك
بالمجامر والبخور
قـسـوم معافيا بجسمك
لا ينالك اليوم شرور
دانت جـرجس يكون لك
الشفاعة والنذور
كم بيع 'كنائس' تبنا على اسمك
والشعوب تأتى تزور

وإنا نكون مـعـين لك

إلى الأبد ومـسـدئ الدهور
فقدّم البطل الشهيد صلاة شكر للرب الإله على نجاته
من الموت قال فيها:

أسـمـيـح ربي بإيمان
واسجد لاسمه كل أوقات
التي أتاني في الضيق
وأظهر صنعته مع آيات
هو سيدي وأنا عبده
واشكره في كل أوقات
خلصني من بعد الموت
بعد أن قالوا ما ذاك مات
واسأله فيما أتناه

يقبـل صومـي وصلاتي
ويحمي عني ما قد فات
واسأل كل القديسين
والأبرار مع السـادات
واذكر معهم كل صلاة
وكل ركوع مع طلبات
لعلني أنجس من الكفرة
وقت الشـدة والبلوات
يا كفـرة يا قوم أنجس

ما تخشـو رب القـوات
لا تظنوا انه ينسـاني
لا في درجة من الدرجات
لأنه لم ينسـ عبده
لا من حي ولا من مات
وهو متحنن بعبده

ويفرح بالضال إذا آت
له اللطف مع التـدبـير
صاحب برهان مع آيات

بـخـلاف أوثان صم وعـمى

صنعة شيطان له نصبات «أى احتيالات»
وتروى الكتب التاريخية أيضاً أنه من ضمن وسائل
التعذيب التي عانى منها البطل الشهيد مارجرجس أن ساحراً
يدعى «اثناسيوس» أعطاه كأساً مملوءاً بالسم وطلب منه أن
يشربه، فقام مارجرجس برسم علامة الصليب على الكأس
مما أبطل مفعول السم؛ فاغتاظ الساحر اثناسيوس جداً وكرر
التجربة مرة أخرى، ووعده أنه إن استطاع أن يبتلع مفعول
السم هذه المرة أيضاً فإنه سوف يصبح مسيحياً في الحال؛
وبالفعل كرر مارجرجس رسم الصليب وشرب من الكأس
الثانية، ولم يلقه أى أذى؛ فصرخ الساحر اثناسيوس وأعلن
إيمانه بالمسيحية؛ وعن هذه القصة تقول المخطوطة:

عمل الساحر كأس وأعطاه
بيده من يده اتلقاه

أخذه وشربه بسم الله
واستبدى من حين افتران «أى بسم الله باللغة القبطية»

شربه القديس بالسرعة
بإجاية من غير رجعة

عادوا الكفرة في بدعة
ولبسهم خزي وبهتان

قال له الساحر يا قديس
اسمع مني قول نفيس

خذ كأس تاتي مني وأقـيس
على نفسي بأقـسى الإيمان

وان استوفيتـه وشريتـه
ولم يقطع فيك من وقتـه

جميع ما تشير به أو قلتـه
أكون عبدك وأقل كـمان

وأؤمن بـيـسـوع ربك
الى من صغرك حبك

من دون الشـهـدا خـصـك
وأشـهـر لك سر وبرهان

الوالى يقطع رأسه ونال إكليل الشهادة وتذكاره يقع فى ٢٣
برمودة الموافق ١ مايو من كل عام . وعن قطع رأسه
واستشهاده ، تقول المخطوطة :

وقام الشجيع صلا وقضا فرياضه
وكل الطقوس حوله الجميع وباه
وأمر واحد من الجميع بصحبته
وقال له اقضى حاجة سريع يافتاه
ومد له عنقه الشجيع بإرادته
وقضى مراده كيف مناه
ثلاث وعشرين يوم كانت نياحته ، أى استشهاده ،
فى شهر برمودة العظيم إياه
وساعة صعود روحه تارت الأرض والسماء
بنور يتلأأ بعزم ضيياء
وفرحت به كل الطقوس برفعته
وكاسات زنانة بكل نفاه
وتزينت له السموات بالفرح
بألوان مختلفة بكل بهاء
بصيحاوا ياقدوس بالمجد والبهاء
قدوس قدوس رب المجد جل ثناءه
وضريت له كل البوقات
فى السماء بكل الأنحان والتماجيد سواء
ومد المسيح يده وأخذ وداعته
قبضها بيده الكريمة ورفع لسماء
وأمر ميخائيل يتلقا بحلته
دمه الزكى الطاهر يتلقاه
وصعدت روحه بالمجد والعز والكرم
لكنييسة الأنكار مع مولاه
ونصب على كرسى المديح مع الرضى
وأتوا جميع الأبرار ساجدين معاه
ورؤساء ملوك العرش الكل يصفقوا
بأنغام مع تهليل يامحلاه

قال له الملطى ياماهر
اعمل ما أنت به قادر
دا انا بسم يسوع صابر
تحت الوعد واللى كان
عمل له كاس تانى مسموم
وتلا فيه كلام ميشوم ، أى مشنوم ،
وعقواقير جواه تعوم
إن أراد يقتل به الجان
وعاد يعزم بأعلا صوت
ويتسرحم بكلام مسخلوط
مد يده وأخذه المغبوط
شبيريه واتهنا بإيمان
وتشكر من فضل الله
واحد لا معبود سواه
اللى كان عطشان أرواه
لأنه كان وقتيه عطشان
واثناسيوس السحار
صاح بأعلا صوت اجهار
أنا أؤمن بالله غفار
قوم عممدنى بإنسان
ياقديس قوم عممدنى
هات الميرون وارشمنى
لعل صلاتك ترحمنى
وانول من قلبك غفران
إياك أنول الطاعة
بالأجرة وأهل الطاعة
وازداد عفة وقناعة
واحسب مع أهل الايمان

ولقد استمر عذاب البطل الشهيد مارجرس سبع
سنوات كاملة شاهد خلالها جميع أنواع التعذيب . وأخيرا أمر

وتهللوا صفوف الملائكة جميعهم
وفرحت ملوك الأرض يوم وقاه
وارتجت الدنيا واضت بتورها
والفرح سابل بكل رضاه
وذاك النهار عيد في الأرض والسماء
ويسوع سيدنا أمر بضياه
سبعة في هاتور تكريس كنيسته
ويوم نياحته كان يافرحاه
وياما ظهرت له عجايب مفرجة
والرب اكسما الأرض ثوب نداءه
واخضرت له كل الحقول لهيبته
وكل الأرض اعشبت بالصفاء
واشكر الله العظيم من فضله
الذي أوهبه هذه المراتب وعطاه
وهناك تقليد قديم في جميع المذاهب القبطية هو أن
يختم ناظم الأبيات الأخيرة بطلب الرحمة والصلاة
من أجله وهذا ما فعله ناظم هذه المخطوطة حيث اختتم
الأبيات الأخيرة من المديحة بهذه الصلوات والطلبات:

والناظم المسكين يرجو شفاعته
يوم اللقا والحشر اكون هداه
واللى نظم هذا المقال ورتبه
حقير وعاجز ما حد يستعناه
حقير النسب وقاصد لبائك متحسب
بكثر الطلب من جودك اترجاه
تكون لى عناية فى حياتى من العجز
وعند وفاتى عفوك اترجاه
تقبل سؤالى يا مجيب لدعوتى
وتحى جميع ائمتى وكل خطاه
لأنى يابس وحقير وعظمة خطيتى
وقرعت بابك الكريم ألقاه
وكل المساكين والمسيحين يا رب كون لهم
أحياء وأموات طالبين رضاه
ايدنا يارب بكثرة رحمتك
بعمزة جلالك فى علو سماك
بحق حلولك فى البتول بعظمتك
تجعل لنا يوم الحساب نجاة

مصايب الشيخ مصايب

(حكايات مرحلة)

جمع وتدوين:
علاء الدين رمضان السيد

اللين وعنف القسوة، لذلك فإن مصايب شخصية ببلدية رأت فيها جبهة متممة لصوره القوية لديها؛ فقد رأت جبهة أنها بيئة متفوقة سادت بالقسوة واللين، فمصطفى هاشم أخضع أموال الإقطاعيين ورقابهم، وكذلك هذا الخضيرى مصايب منهم ونال بالفعل والقول، وظلوا بحاجة إليه يدافع عنهم وينافح، ويدفع ما لا سبيل إلى دفعه إلا باللسان، لا السطوة والسلطان. ونقف من خلال تلك الحكايات على مظاهر الحياة الخاصة للصفوة، منهج فكرهم وأسلوب حياتهم، إذ تعرض عدداً من سمات المجتمع الذى نشأت فيه وكان ساحة لصولاتها وجولاتها. وتعد وجهاً من أوجه الحكايات الشفهية، تلك الحكايات التى من بينها حكايات عاشت عبر الأجيال وسافرت عبر القارات؛ للحد الذى سرنا معه نمتلك لقصة واحدة من قصص ذلك التراث، مثل سندريلا Cin-derella ما يربو على خمسمائة إصدار؛ من رادوبيس فى مصر القديمة، وحتى أشبوتيل Ashputel الروسية؛ فهناك عدد كبير من الحكايات تم تدوينها، وهناك عدد أكبر منها ظلت متناقلة دون تسجيل، ومنها ما سقط من الذاكرة ولم

خلف الشيخ مصايب الجهنى عدداً كبيراً من اللوادر التى لقيت رواجاً كبيراً وانتشاراً واسعاً، ولما يزل يتردد صداها إلى الآن بين مختلف طوائف المجتمع فى مصر بعامة وجهينة بخاصة؛ فقد كان مصايب يحترف المنادمة والمتابعة لذوى السلطان والرئاسة وكبار رجالات الدولة والحكام وإقطاعى المجتمع، فذاع صيته واشتهر حتى صار علماً فى بيئته وعليها ولها؛ فما من أحد فى جبهنة أو القرى المحيطة بها يجهل شخصيته، حتى وإن لم يرو عنه شيئاً ولم يحفظ من نوادره طرفة، فكلهم يتمثل لهذا الرجل فى وجدانه صورة ذات قسماات خاصة، وملامح مميزة وهينة دالة على ذلك المرح الذائع، فشهرته الآن فى مطلع الألفية الثالثة. بعد مرور ما يربو على قرن من الزمن على حكاياته. ترجع لكونه قد صار شخصية ببلدية دالة على قوة المجتمع الذى ينتسب إليه وقدرته على المواجهة المعنوية، كما كان مجتمع جبهنة أكثر قدرة على المواجهة المادية؛ فمن المجيب أن تلك البيئة أنجبت - فى عصر واحد - الخضيرى (مصايب)، ومصطفى هاشم (خط الصعيد)؛ الحدة والعنف معاً، حدة

يعد يذكره أحد، من هنا تأتي أهمية الجمع الميداني والتدوين في حقل التراث الشفاهي^(١)، وأشير هنا إلى أنني تصرفت في تدوين النص الأصلي في ضوء ما جمعته من روايات متعددة للحكاية الواحدة، وما تسمح به الدراسات الفولكلورية في هذا الباب، في سياق أساليب التدوين اللهجي المتعارف عليها. كما حرصت في عمليات الجمع الميداني على اختيار دليل من أهل جهينة واستفحت الحديث بينها بالسؤال عن مصايب وعائلته ومن بقي منهم على قيد الحياة، حتى وصلت إلى ابن الشيخ مصايب الحاج محمد عبدالرزاق الخضيرى، وفي عمليات الجمع عنيت بتغيير الدليل في كل مرحلة وعدم السماح له بالتدخل في سير عمليات التسجيل، التي نتج عنها هذه النسخة المدونة من حكايات الشيخ مصايب.

الرواة:

أهل جهينة وعينيس والطليحات والنزات السبع وبعض أهل طهطا وبلصفورة وجرجا، وبعض أهل القاهرة ممن لهم جذور جهينية، ولكن مع الأسف الشديد انقرض الرواة الأصليون، وضاع الصوت الرئيسي الحامل لروايات ونوادر الشيخ مصايب وما بقي منه إلا الصدى، ولذلك نجد أن

هناك حكايات ونوادر هي الشائعة بينما غيرها ليس من اليسير العثور عليه إلا بعد لاي أو مصادفة، وعدد كبير من تلك الروايات استحال تسجيلها إلا بالحيلة والتعمّل.

وقد تنوعت أماكن الجمع الميداني، وذلك في مرحلتين رئيسيتين عني بهما الباحث؛ أولاًهما: مرحلة الجمع والتعقب العشوائي للشيخ مصايب وأخباره، وأخراًهما: مرحلة الجمع الموجه؛ ففي مرحلة الجمع العشوائي استقى الباحث عدداً من المعارف والأخبار والنوادر التي كانت قاعدة أولية لسير البحث ومسيرته، في تلك المرحلة اتسع النطاق الجغرافي ليشمل: حدائق حلوان والمعادي والقلة (القاهرة: يونيو ٢٠٠٣)؛ ثم بنى غازي ومصراته (ليبيا: يوليو ٢٠٠٣)، ثم ساحل طهطا، وسوهاج، وجرجا (سوهاج: أغسطس ٢٠٠٣) أما المرحلة الأخرى فهي المرحلة الموجهة، وقد حصر الباحث جمعه في تلك المرحلة على أماكن بعينها، هي: جهينة، والطليحات، وطهطا في محافظة سوهاج بصعيد مصر، وهي مرحلة التسجيل والتحليل.

وأذكر بعض من الرواة الذين اعتمدت عليهم في تسجيل مادة البحث:

م	الراوى	السن	المكان	التعليم	عدد الروايات
١	جمال فهمى سالم عبود	٤٥ سنة	الطليحات	فوق المتوسط	٢
٢	حامد عثمان	٤٠ سنة	جرجا	جامعى	١
٣	حسام عبدالمقصود	٢٨ سنة	الطليحات	متوسط	٣٨
٤	خالد أبو النور قطبى	٣٥ سنة	جهينة	متوسط	٤
٥	الخضيرى محمد غزالى	٣٥ سنة	جهينة	متوسط	٤
٦	عم خليفة الجهنى	٧٠ سنة	جهينة	-	حول حياة مصايب
٧	طارق القاضى	٣١ سنة	طهطا	متوسط	٣
٨	الجد عبد الفضيل	٩٤ سنة	الطليحات	-	حياة الماضى
٩	عم عوض	٧٥ سنة	جهينة	-	٤
١٠	الحاج محمد الجهنى	٥٦ سنة	جهينة	أولى	٥
١١	الحاج محمد عبدالرزاق الخضيرى	٧٣ سنة	جهينة	أولى	٩

الراوى الرئيس:

قاعد مع البحرأوى على دكة وبينهم تكاية،
فحب البحرأوى يجر نهاش مصايب. ويقلبو
ف ع يقول له: تقدر تقولى لى إيه الفرق
بينك وبين الحمار. قال له التكاية دى.
فقصد الراجل البحرى، فقال له خلاص
آمنت إنتك غلبتتى.

(٣) (تلعب) فى الحيطه تنور (الراوى: حسام عبدالمقصود،
٢٨ سنة، الطليحات).

نزّل فندق فى مصر وكانت المرة الأولى
اللى يتعامل فيها مع الكهرياء، أضاء له
خادم الفندق الغرفة، وعندما أتى الليل
أراد أن يطفى نور المصباح لينام، فأخذ
ينفخ فيه مراراً والمصباح لا ينطفى
فاستنجد بالخادم فعلمه الخادم كيف يطفى
وكيف ينير، فلما عاد إلى جهينة سأله عن
أعجب ما رأى فى مصر، قال مصايب:
(تلعب فى) الحيطه تنور (تلعب فى)
الحيطة تطفى، هوه ما قلش كده؛ قال بدل
كلمة (تلعب) دى لفظ خارج زى اللى فى
نكتة (حكاية = تحية الملك) كده.

(٤) جهينة فى (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة،
الطليحات).

فى مجلس من المجالس، كان فى
الجزيرة، وفى القعدة واحد من الحاضرين
سأله. يبهزأ منه، عايز يضحك عليه. قال
له: أنت متين يا شيخ مصايب؟ «قصده
يتريق على اللى واكل الجو من حواليه
ده»، قال له مصايب: «أنا من جهينة»،
قوم الراجل سأله: «وفين دى من جنيّة
الحيوانات؟»، قال له مصايب: «من بعد
الجزيرة ومقبل بره السور، فاتغير لون
الراجل وذهل كده من الرد، لكن بان عليه
الزعل قوى لما ناس من القاعدين فهمتها
وضحكوا. والعبرة فى أن مصايب كان

الحاج محمد عبد الرزاق الخضيرى محمد أحمد غزالى
(٧٣ سنة)، يعمل وكيلاً للمحامى خلف على أبو درب فى
جهينة الغربية، واسمه (محمد عبد الرزاق) اسم مركب، وهو
الابن الأكبر للشيخ الخضيرى مصايب، وقد حضر الراوى
خمس أجيال: جده عم جده، وجدّه والد أبيه، وجبل أبيه،
وجبله، ثم جبل أبناؤه. عمل محمد عبد الرزاق فى قسم
الحفر والزنكوغراف بجريدة المصرى، وقد كان مشغولاً
بمعله عن متابعة رحلات والده ومشاركته مجالسه
ومنتدياته وحفلاته، لكنه كان أحياناً يحضر حفلة أم كلثوم
فى الأريكة بسبب شهرة والده هناك. وقد كان الراوى دقيقاً
متعاوناً فيما يتعلق بحياة والده، لكنه أثار العياد فيما يخص
حكاياته ودعى أن الناس تجيدها أكثر منه، وأن الجيل الذى
كان يحفظها قد انقرض، أى جيل إذا لم يكن الجيل النازل
الحافظ هو جيله نفسه؟ لكن يبدو لى أن لديه موانع شرعية
وأيدىولوجية تمنعه عن الخوض فى ذلك؛ لأن فى الروايات
عددًا كبيراً من الحكايات قد ينصرف مفهومه إلى معانٍ
تنافى الجودة والخلق الرفيع.

الحكايات

مصايب الخضيرى مصايب

(١) أنطح (الراوى: طارق القاضى، ٣١ سنة، طهطا).
قاعد على الجسر فى جهينة والعمدة
الحويج معدى، فالعمدة رمى عليه السلام،
فى رميته السلام رفع العمدة رأسه من تحت
لنفوق. فرأى الشيخ مصايب هز رأسه ناحية
اكتافه يمين وشمال. وراح العمدة ورجع، لما
رجع لقيه لسه قاعد مكانه. ع يقول له
العمدة إيه: أنا ع ارمى عليك السلام يا
مصايب وانت تقولى لا؟ قال له: انت ع
تسألنى أنطح؟ قلت لك لا.. مستطحشى.

(٢) التكاية هى الفرق (الراوى: جمال فهمى سالم
عبود، ٤٥ سنة، الطليحات).

مصايب ليه نوادر كتيره، ومن ضمن:
كان يجتمع مع واحد من البحيرة. مرة كان

يقصد إن الجيزة وجوه همه جنينة
الحيوانات واللى بره همه الى مش
حيوانات، البحراوى كان عايز يوقعوا راح
هوه الشيخ مصايب اللي وقعه .

(٥) كلثوميات (الراوى: الخضيرى محمد غزالى، ٣٥

سنة، جهينة الغربية).

أما بالنسبة لأم كلثوم..، فليه نوادر ياما
معاه، كانت تبعت له تذكرة كل حفلة
تعملها، كانت بتعمل كل شهر حفلة. فقعدت
شهرين ثلاثة نسبت مصايب. كانت أم
كلثوم زى ما تقول كده أهملته. كانت
بتبدله تذكرة جات نسيته كام شهر كده.
فمستكش، جه راح فى حفلة من حفلات أم
كلثوم. عدى فى الأول على محل منيفاتوره
فى الأزبكية وقال له هات توب قماش
وقضل يلف يلف يلف لغاية ما عمل عمة
غريبة قوى تطلع فى وسعها ييجى متر
ومطلع لها زعرورة كده من فوق. وفى عز
ما أم كلثوم بيزيطولها وأيوه يا ست وكده.
جه مولع فى حنة الزعرورة اللي طالعه
دى. راحت الناس بدل ما هى بتزيط على
أم كلثوم سابوها وهاصوا نار مولعه فى
عمة الراجل، فراح قال لهم إيه يا ناس
الهيصة دى وعلى إيه دا كله.

(٦) حمارتك راحت (الراوى: الخضيرى محمد غزالى،

٣٥ سنة، جهينة الغربية)

فى جنازة. كان قاعد العمة حسين
الحويج (عمة جهينة)، قام واحد نعس
شخر. قام مصايب طلع من بره وقعد يلف،
راح راجع وقال ياللى شخرت حمارتك
راحت وع اندوروا عليها قام الراجل قال:
يا بوى دا أنا شاحتها. قال له: اقعد
خلاص اللي اندوروا عليه القيناه. وتروى
هذه النادرة كذلك بصورة مختلفة؛ وكل

صورها تتعلق بالقلة التى أتاها الرجل
الضعيف، فبعض الروايات تقول: إن رجلاً
ضحك فى العزاء.

(٧) حوشوا الكلب (الراوى: جمال فهمى سالم عبود،

٤٥ سنة، الطليحات).

مرة كان ماشى ورايح عند جماعة فـ
لامواخذة الكلاب هوهوت عليهم فـ ع يقول
لهم: حوشوا يا ولاد الكلب. من غير ما
يقصد الشتومة ولا حاجة قصده شريف.
بيقولهم يعنى حوشوا الكلب. وهناك رواية
أكثر تحديداً: قيل إن الشيخ مصايب دخل
بيت العمة أحمد سالم فى الطليحات فزمرج
الكلب فى وجهه فى الوقت الذى خرج فيه
نفر من أولاد العمة لاستقباله، فإذا به
يقول: «حوشوا - يا ولاد - الكلب». فما كان
من العمة الجالس بالداخل إلا أن انفجر
ضاحكاً.

(٨) دى الوالدة (الراوى: عم عوض، ٧٥ سنة، جهينة

الغربية).

واحد من الباشوات بتوع زمان قال له
إن جيت فى نكتة أدبك عطية. قال له
طيب، إلا وجات - الباشا معاه - كلية والدة.
دخلت عنده وعيالها وراها. قال له هيه
دى الوالدة يا باشا. قال له الباشا: أيوه
هى دى. قال له: طيعوهم ولو كانوا كفار.

(٩) زرع الكبايات (الراوى: عم عوض، ٧٥ سنة،

جهينة الغربية).

كان بيتحاقى على واحد: قال له
الكبايات عندنا ع تنزرع قال: ع تنزرع
إزاي؟! قال له: عندنا ع نزرعوها. قال
له طب الكبايات اللي محزوزة فى النص دى
تعملوا فيها إيه؟ قال له: نعطشوها فى
الثالثة؛ يعنى نزرعوها مرتين ثلاثة ونيجى
فى الرابعة ما نزرعوهاش فتروح تعمل حز
فى النص.

(١٠) سمك قديم (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

مرة كان فى إسكندرية؛ فى مطعم، بتاع المطعم جاب له سمك بارد وناشف. يمسك السمكة ويحطها جنب ودنه وينزلها على الطبق، وييجى ساكت. يمسك السمكة تانى ويحطها جنب ودنه ويحطها على الطبق وييجى ساكت. جه بتاع المطعم قال له: ع تعمل إيه يا عم الشيخ؟ قال له: أنا معايا ولد عمى غرقان ليه ثلاث تيام وع أسأله عليه قالت لى أنا لى هنا أسبوع فى المطعم.

(١١) العتب ع السمك (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

كان الشيخ مصايب فى أحد المجالس بالقاهرة، فسأل رجلاً لم يعجبه حديثه ولا هيئته: من أى البلاد أنت؟ فقال: من طنطا، فردد الشيخ مصايب مستوثقاً: من طهطا؟ قال الرجل: لا من طنطا - شىء لله يا سيد يا بدوى - فقال مصايب: معلنش، العتب ع السمك، وأنا إن شاء الله لمهتدون؛ وصمت. هذه الحكاية تروى على أنها من أخباره فى سياق طرفة أخرى الرجل فيها من المنصورة سمعها مصايب بهجورة (بهجورة من أعمال قنا)، ويروى فيها رد مصايب: «معلنش يا بنى العتب ع السمك ربنا يهدينا، وتسنأف الحكاية مسيرتها بقوله: «أهل المنصورة ولاد أسود، ولم يوردها بصيغتها الأولى، وأنا إن شاء الله لمهتدون، إلا رجل كبير السن من أهل القلعة بالقاهرة، وقال إنه يقصد قوله تعالى: «إن البقر تشابه علينا وأنا إن شاء الله لمهتدون»، ثم رواها كذلك حسام عبدالمقصود، ويعضد روايته النادرة بهذه الصيغة: الصيغة الأخرى لها إذ إنها كذلك لا تخلو من إسقاط لكنه بذىء وسبىء

ومهين إذ إن أنثى الأسد هى لفظة خفتها اللهجة المصرية واستخدمتها استخداماً مهيئاً للدلالة على المرأة المنحرفة، وقد رويت حكاية أخرى (حكاية، ولاد ديابة وولاد أسود) استخدم فيها مصايب الجزء البذء من هذه الحكاية وجعل منه مفارقة بنى عليها حكاية وقعت بينه وبين أحد القاهريين فى محاجة القاهرى يدعى أن أهل الصعيد مجرمون والشيخ مصايب يدعى أن أهل القاهرة تستشرى فيهم البلطجة.

(١٢) عينونى ديك (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

فى آخر حياته اتعين فى الحكومة، اشتغل مؤذن فى جامع سيدى العينى، فواحد بيسأله: اتعينت إيه يا شيخ مصايب؟ قال له: عينونى ديك.

(١٣) قصر فى الجنة (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

أهداه الباشا الشندويلى قفطانا دون جبة أو عمامة على جمع من الناس فدعا له بصوت جهورى، قال: أعطاك الله قصرًا فى الجنة دون سقف أو سور وجعل الشمس فوقه وحواليه؛ فضحك الشندويلى وأمر له بعمامة وقفطان.

(١٤) كلثوميات (الراوى: محمد عبدالرزاق الخضيرى، ٧٣ سنة، جينية الغربية).

فى حكاية له مع أم كلثوم فى طهطا. هنا ه أقول لكم عليها برضه، دى سمعتها: أم كلثوم فى بدايتها كانت تروح البلاد والمحافظات تعمل حفلات، أيام كانت بتلبس لا مؤاخذه العقال والبالطو، ومن ضمن كانت فى طهطا قهوة اسمها قهوة أبو غزالة، كانت على مستوى زمان، دلوك قاعدة بس ما...؛ جنب المركز من غريه.

أثناء الحلقة الشيخ صديق قرأ أول عشر:
«الله نور السماوات والأرض مثل نوره
كمشكاة، قرأ يعنى فى سورة النور وصدق .
وفى أثناء ما صدق الشيخ صديق قام
واحد من عنيبس اسمه جمعة، خذ بالك
من الاسم كان اسمه جمعة. كان زميل
الشيخ خضيرى مصايب فى الأزهر ونكتى
زيه. قام جمعة ده قال: يا جماعة، اسمعوا
فيه واحد اسمه الشيخ خضيرى مصايب من
جهينة. مراته ماتت. قام راح قعد يملطش
ويبكى تحت رجلها جات الناس: يا راجل
دا انت راجل طيب وحافظ كلام ربنا، ومش
عارف إيه ويتاع. قام واحد زهق منه قال
له طب الميت ع يعطوا... يعنى لمؤاخذه
هوه جه تحت رجلها واخذ بالك وع يعيط
وهو قالوا طب الميت ع يعطوا فوق راسه
مش تحت رجله، قال له أنا ع اعيط على
النص اللي كان نافعى. الغرض السامر
كله قعد يضحك، وكانت نكتة خدت رجه
يعنى، قام واحد اسمه عبدالرحيم البيه من
نزه. قال له: أه.. أهه جمعة.. أهو من
عنيبس عاد ده.

الغرض قال له روى يا شيخ عبدالرحيم.
قام مصايب رد قال: يا اخوانا أيام السلطة
خدوا الناس راحت الحرب مع الأتراك
والإنجليز وفيه ناس جات وفيه ناس
محدث يعرفها راحت فين. ففيه واحد كان
متجوز وحده ويعدين أتأخر ما جاش. ولد
فلان جه وولد فلان جه وولد فلان جه.
ولد فلان ماجاش. وهوه من ضمن الناس
اللى قالوا ماجاش. الغرض لما قطعوا الشك
إنى هوه مش هيبجى قام واحد خطب المره
بتاعته، وهوه ع يكتب المأذون طب اللى
كان فى السلطة. ده قعد يقول مرتى -
والمأذون كان كتب - وده قعد يقول مرتى.
يبقى مرت مين دلوكتى؟ ده عنده عقد
رسمى وده عنده عقد رسمى. قام القاضى

كانت زمان أيام القطن أما كان فى عز
عهده، كانت التجار والناس والمشايخ
والعمد يروحوا يقعدوا عليها، راح أبو
غزالة جاب أم كلثوم. وفيه نادى شرق
المركز عملوا الليلة فيه، جنب مركز طهطا
بالتظبط بين جامع عبدالعال والمركز، بيت
رئيس المدينة دلوك. مأمور المركز دعا
المشايخ والعمد فى البلاد كلها وطلعوا
إعانات، التذكرة بخمسين قرش وكانت
الخمسين قرش حكاية. فالمشايخ كانوا
يلموا من كل بيت تعريفة ويروحوا يدفعوا
التذاكر، المهم: لما راحت المشايخ والعمد
كلها لاياسة عمم وطربوش، قوم العمدة
عاملة زى لوزة القطن، فلما طلعت هى
على التخت، على المنصة بتاعت المسرح
ورايحة تغنى، بصت لقبت العمم كلها
بيضة، قوم قالت: «القطن فتش»، قام
الشيخ مصايب قالها: «ربنا يكفيه شر
الدودة». دى النكتة اللى عرفت مصايب
بأم كلثوم.

(١٥) الكاكولة (الراوى: الخضيرى محمد غزالى، ٣٥

سنة، جهينة الغربية)

عطاء الباشا الشندويلى جبة ففرشها
على الطرابيزة قدامه وكتب على ظهرها
أشهد أن لا إله إلا الله، فقالوا ليه ما
كملتش الشهادة؟ قال: أصلى الجبة دى
من قبل البعثة، الباشا يعرف إن خير الخمر
المعتقة.

(١٦) كل واحد جمعة (الراوى: الحاج محمد عبد الرزاق

الخضيرى، ٧٣ سنة، جهينة الغربية).

أنا حضرته مرة فى دوار الدقايشة فى
نزلة الدقيشية. كان المرحوم قبيصى مرسى
جايب الشيخ محمود صارو من طهطا
والشيخ صديق المتشاوى، وعاملين ليلة
بتاعت ليلة مولد النبى، ف من ضمن فى

قال: أنا ه أحكم لكم عاد. قال: أنت ع تقول مرتي وهو ع يقول مرتي. قال: كل واحد منكم يعاشر جمعة.

(١٧) الكلاب (الراوى: خالد أبو النور قطيبي، ٣٥ سنة، جهينة الغربية).

حاول راجل من المنيا فى مجلس بيت العمدة عمر عبد الآخر فى طهطا أن ينال من مصايب، فقال له: رحنا لبيت العمدة (حسين الحويج) فى جهينة، فاستقبلتنا الكلاب من أول البلد لغاية دوار العمدة. فقال الشيخ مصايب: لا.. كلاب إيه دى اللى يتحكى عنها، أنت جيت فى النهار والكلاب مقبلة، أما لو جيتها فى الليل هتلاقى شى ما لوشى آخر متعرفش فيه أبوك من أخوك.

وفى رواية ثانية كان عند بيت عبد الآخر فى طهطا. على حكاية يرضه الكلبة دى. ويعدين قال له: يا شيخ لو جبت فينا نكت تاخذ عشرة جنيه. قال له: عشرة جنيه! قال له: طيب ماشى. ويعدين جو وهمه قاعدين قال له: الوالدة دى يا شيخ محمد؟! (يقصد العمدة محمد عمر عبد الآخر). قال له محمد عمر عبد الآخر: دى مخلفة اتنين لما يقوموا على بعض ماتعرفش أبوك من أخوك.

(١٨) لى عليك مرّة (الراوى: حامد عثمان، ٤٠ سنة، جرجا).

دخل دورة مياه عمومية فى قصر النيل وعندما خرج طلب منه العامل خمسة مليمات، فأعطاه عشرة وتركه ومضى، فتداده العامل لك باقى خمسة مليمات، فقال له: بيقالى عليكم مرة.

(١٩) المدمس حاضِر (الراوى: الحاج محمد عبد الرزاق النخضرى، ٧٣ سنة، جهينة الغربية).

من ضمن الكلام بتاعه. بيقولك الطلبة لما جه الشيخ المراعى ودخل تعديلات فى الأزهر قوم ع يتكلموا وبيقولوا: طلبة الأزهر ومش عارف إيه والرسمى والقسم العام وحاجات زى كده، قوم ع يقارن بين الطلبة بتاعت زمان وبتوع العمدان وطلبة اليوم اللى همه فى النظام الجديد. قال له: طلبة اليوم بياخدوا المدمس حاضِر والصبح قضا. يعنى.. بتوع العمدان كانوا يصلوا الفجر حاضِر. لكن طلبة اليوم بياخدوا المدمس حاضِر يروح يجيب المدمس الأول ياكله حاضِر وبعد كده - واخذ بالك - بيقى يصلى الصبح قضا. يعنى معنى الكلام التعليم حصل فيه ارتجاج لأن الشيخ العمود كان بيعلم الإنسان اللى قدامه على أساس العلم وإنما النظام الجديد بقى التعليم علشان يطلع يلقي وظيفة دى معنى كلمته المدمس حاضِر والصبح قضا.

(٢٠) مصر زمانها غرقت (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

كان فى القاهرة وأثناء عودته دخل دورة المياه فى محطة مصر، وخلع لباسه وتنهيا للجلوس لقضاء الحاجة، وبينما هو على هذه الحال أمسك بحبل يتدلى من صندوق حديدى واعتمد عليه فانجذب معه إلى أسفل واندفع ماء السيوفون فخرج مهرولاً، ولما عاد إلى جهينة سأله الناس: «إزاي حال مصر؟» قال مصايب: «مصر زمانها غرقت واللباس عايم فوقها».

(٢١) موسى راح وجده (الراوى: طارق القاضى، ٣١ سنة، طهطا).

يقولك: إن الشيخ مصايب كان كل خميس يروح طهطا عند بيت عبد الآخر، عند العمدة عمر عبد الآخر. يقولك كان كل

يوم خميس يروح طهطا يقعد فى السوق
شوية ويعد كده يروح يقعد عند محمد عمر
ده. فكان يغديه العدة محمد عبد الآخر
ويقضى معاه النهار، وف يوم راح له
ومعاه ناس من جهينة، سألوا على العدة،
قال العدة للخدام: قول لهم العدة مش
قاعد، فمشى معنا مصايب مع الناس
وصلهم لأول الطريق كده وجه راجع، فلقى
العدة واقف فى التراسينة، فقال له يا
عمدة دا موسى لما راح لرينا رينا قابله.
وانت بتتكر نفسك منا، قال العدة: موسى
قال لأهله امكثوا فى السوق وراح وحده،
مخدلوش معاه تمانين نفر.

(٢٢) هدية عطية (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨

سنة، الطليحات).

أمور المركز جاله اتنين اتعينوا عنده
جديد واحد اسمه هدية وواحد اسمه عطية.
كانوا متقمعين كده ومنتزهين وما عاطشين
حد معاهم. المهم الأمور متغاظ منهم
وعايز حد يزقهم. فبعت لمصايب وقال له؛
فجه مصايب لابس لبس نزيه ومتوضب
على الآخر، وراح قاعد وسط الاتنين دول
وراح حاطط رجل على رجل. كان لابس
جزمة فردة منها بيضة والفردة الثانية
لونها بنى، فقعدوا يضحكوا عليه قوى.
فقال لهم: ع تضحكوا على إيه؟، فيقولوا
له: حد يلبس جزمة كل فردة شكل، قال
لهم معلش أنا أصلى أقرع ونزهى
وجزمتى دى مرقعة فردة هدية وفردة
عطية.

(٢٣) واحدة بأقايك (الراوى: محفوظات الباحث).

مرة فيه راجل نقل على الشيخ صديق
لما كان عند الشيخ مصايب، يقول له
والنبي يا عم الشيخ تقرا كذا، والنبي تقرا
كذا، وكل ما يخلص الشيخ صديق عشر
داك التانى يقول له: والنبي اقرا كذا وكذا،
المهم راح مصايب قال للراجل: كده انت
طلبت من الشيخ صديق يقرأ لك القرآن
كله وما فاضلشى حاجة تسمعها هنا إلا آية
واحدة، اقرا له يا شيخ صديق: «إنى
أنذرتكم بواحدة أن تقوموا. فضحك كل
اللى موجودين فى المجلس، يعنى هو
يقصد إنه يمشي.

(٢٤) يوم العيد (الراوى حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة،

الطليحات).

كان الباشا الشندويلى فى كل عيد يعمل
وليمة لحبايبه وأصحابه، وفى سنة من
السنين قصد الباشا الشندويلى الحج، فكان
فى وداعه الناس كلها من أصحابه ومعارفه
من الأعيان وغيرهم، وكان من بينهم
الشيخ مصايب، فلما هم جه ماشيين، جه
الشيخ مصايب ومسك وتبت فى إيد الباشا
الشندويلى من شباك العربية، وقال له:
«والنبي يا باشا ماتفضل هناك لغاية العيد
علشان وليمة يوم العيد ربنا ما يقطع لك
عادة؛ فكل الواقفين ضحكوا.

الخاتمة:

هذه أربع وعشرون حكاية من نوادر الشيخ مصايب،
تمثل جزءاً من النسخة المدونة فى تلك الحكايات التى قمت
بجمعها ودرسها وتحليلها، متمنياً أن يتاح لى نشر أجزاء
أخرى من الحكايات ومن الدراسة التحليلية؛ آملاً أن أكون قد

أنه على الرغم من نسبة هذا العمل لى، إلا أنه ما كان ليتشكل وينمو ويكتمل بغير ذلك التعاون الصادق والمساعدة المخلصة التى قدمها لى عدد كبير ممن عناوا بموضوع البحث فى محيطه، من أدلاء ورواة، ومن غير هؤلاء وأولئك من أهل جبهة الذين لم يزالوا يتصفون بصفات عربية بكر.

حرثت بذلك البحث - ما نشر منه وما لم ينشر - أرضاً منذورة للجذب والعفاء، فالحكايات الشعبية أشبه ببدر الماء، إذا استهتت هتن وإذا ترك جف؛ وما حسبى فى ذلك إلا أننى كنت صادق النية ماضى العزم حثيث الطلب، فإن أجدت فمشاعل كثيرة أضاعت الطريق وأباد ودودة ترفقت وأعانت، وإن أسأت فمن نفسى، وأود فى الختام أن أستثير الانتباه إلى





العديد

فن التسرية عند نساء الصعيد

جمع وتدوين:
محمد شحاتة على

العديد الذى يقال عند موت الأب:

عند البدء بالعديد توجد عدوة تبدأ بها الباكيات فى بداية كل جنازة تشبه اللزمة أو الاستهلال . وهى ثابتة فى بداية كل عديد ونصها:

والله إن بكيتى استغفرى ربك

على دى الصحابة والنبي قبلك

والله إن بكيتى استغفرى الرحمن

على دى الصحابة والنبي قدام

ويظهر من هذه الأبيات معرفتهم بالذنب الذى يستدعى الاستغفار وهو العديد ويظهر ذلك فى كلمة «استغفرى ربك» بسبب (إن بكيتى) وأيضاً تظهر الثقافة الدينية فى استشهادهم بموت النبي والصحابة . وإن هذه الكأس كما دارت عليهم دارت على هذا الميت، ويظهر ذلك فى كلمة (على دى) أى على هذه الحالة .

هذه النصوص التى سنعرضها إما على لسان أهل الميت أو على لسان (الشلاية) التى تقول بلسانهم مؤدية بذلك دورها وعملها . وإليك هذه الأمثلة:

يا أبوى حبيبى يا زرار التوب

يا قمع سكر أبل بيك الشوق

أبوى حبيبى يا زرار توبى

يا قمع سكر أبل بيه شوقى

فى هذه الأبيات البسيطة فى كلماتها العميقة فى معانيها نقف فى دهشة شديدة أمام هذا التشبيه القوى جداً الواضح فى قولها (يا زرار توبى) نسأل ما فائدة الزرار فى الثوب؟ إنه يعلق ويستر ما تحته، وهذا تشبه الأب بأنه الزرار الذى يستر أعلى ما عندها وهو جسدها، فهو فى حياته ستراً لابنته من حوادث الحياة، فهو حمايتها الوحيدة والقوية وأيضاً تشبه بأنه الشيء الحلو فى حياتها من خلال قولها (يا قمع سكر أبل بيه شوقى) .

تشبيهات بسيطة ولكنها جميلة جداً تظهر مكانة الأب وقيمته عند ابنته ومعنى كلمة (قمع سكر) أى كتلة من السكر متماسكة تشبه القمع، وكان هذا الشكل للسكر موجود لمنازل ليست بعيدة فى الثمانينيات تقريباً، وكان يأتى لنا عن طريق وزارة التموين .

بكاية:

الزهور التي تزِين هذه الشجرة، وبعد موت الأب تصبح دون
ورد لقطف هذا الورد أو تعرضه للذبول. وتصف جلوسهم
بين الأطفال بالمذلة والهوان والإحساس بالضعف بفقد
الأب، ويظهر ذلك في كلمة (وقعاهم وسط العيال
معروف).

بكاية:

عيزاك يا أبايا ما عيزاش حاجة
عند الكفن تقضى جميع حاجة
عيزاك يا أبايا ما عيزاش حاجات
عند الكفن تقضى جميع الحاجات

تقول الابنة هنا: أنها تريد أباهما حياً ولا تريد أى شيء
آخر، وأن أقل شيء سيقوم به هو أنه عند موتها سيقوم هو
بكل مراسم الجنازة بداية من شراء الكفن لها وحتى دفنها
وتلقى العزاء فيها، فهذه الأشياء لها قيمة كبيرة عندها أكثر
من أن يجلب لها أية هدايا أو مستلزمات، والتكرار بالجمع
للتأكيد.

بكاية:

السوق حبك يا دايرة لمون
يا عمى سؤقنى أبوى مغبون
السوق حبك يا دايرة رمان
يا عمى سؤقنى دا أبوى تعبان
يا عمى عسنى قرار جيبك
لا يحس أبوى يثبت عليك عيبك
يا عمى عسنى قرار الجيب
لا يحس أبوى يثبت عليك العيب

جابوا جديدك قوم يا نايم

قطع الجديد اللي غيبك دايم

جابوا جديدك قوم يا نسان

قطع الجديد اللي غيبك دوام

هنا وصف لوقت إحضار الكفن للأب المتوفى ووصف
هذا الكفن بالثياب الجديدة ويظهر ذلك في كلمة. (جابوا
جديدك) وتحت الابنة في كلامها أباهما على القيام من نومه
اعتقاداً منها أنه حى اشتروا له ثياباً جديدة فيجب عليه
النهوض وليس للثياب. وتعود لوعيتها وتأكدتها من موته
فتدعو على هذا الثياب الجديد الذي هو (الكفن) بالبعد،
والزوال، ويظهر ذلك في كلمة (قطع الجديد) لأن هذه
الثياب هي آخر ما يلبسه أبوها في الدنيا ويسميه معه في
غيابه الأبدى في قبره، ويظهر ذلك في كلمة (غيبك دايم).

بكاية:

ويظهر ذلك في قوله (يا عمى سؤقنى دا أبوى تعبان)
ويطلب منه أيضاً أن يعطيه من ماله أو ينفق عليه ولا يبخل
عليه بالمال كأنه في منزلة والده.
ويحذره أنه لو امتنع عن ذلك سحسب عليه خطأ، إذا
عرف أبوه ذلك، ويظهر ذلك في قوله (عسنى قرار جيبك)
وأيضاً (لا يحس أبوى يثبت عليك عيبك).

والله اليتامى وردهم مقطوف

وقعاهم وسط العيال معروف

والله اليتامى وردهم ديلان

وقعدهم وسط العيال بيبان

تصف الشلالة هنا حال اليتامى بعد موت أبيهم وصفاً
جميلاً ومحزنًا، فتصف الأبناء بأنهم شجرة ورد والأب هو

السوق حبك: أى أرحم وبدأت عمليات البيع والشراء به.
دايرة لمون رومان: أى ملهى بالليوم والفاكهة.
عسنى: دعلى أصنع يدك في جيبك مثلاً كنت أقل مع أبى.
قرار جيبك: أى لا تخفى على ما به من مال.
لا يحس أبوى: يعلم أبى
يثبت عليك العيب: أى يأخذ عليك الخطأ ويلومك.

بكانية:

قلت يا أبايا حسب مكروب

خوضى على البحر بالمكروب

تفرق يا أبويا...

قال العشم مطلوب

أنا قلت يا أبايا حسب جارى

خوضى على بحرين وعدالى

تفرق يا أبوى..

.. قال العشم جارى

تسرد الابنة هنا أشياء قد حدثت لها فى حياة أبيها، وتعرض أيضاً موقف أبيها ووقفه بجوارها سنداً ومعيناً لها فتقول إنها حين حدث لها كرب وأرسلت لأبيها وطلبت منه العرن سارع إليها، ويظهر ذلك فى (حصب مكروب) وتظهر أيضاً سرعة استجابة أبيها لها بأنه لم ينتظر أن يستقل مركب ليصل إليها فحاض البحر بسرعة ويظهر ذلك (خوض على البحر بالمكروب) لدرجة أنه من شدة خوفه على ابنته ونهفته لتجدها كاد يغرق وهو يخوض البحر، ويظهر ذلك فى كلمة (تفرق يا أبوى) فرد عليها إن هذا واجبه وأن من حقها أن تعشم فى أبيها فهو أولى بها ويظهر ذلك فى (العشم مطلوب).

حصب مكروب: حدث لها كرب.

خوض: أى عدى على البحر بأقدامه.

بالمكروب: أى بسرعة شديدة.

العشم: الواجب.

ويظهر مما سبق مكانة الرجل فى المجتمع الصعدي، فهو العائل الرئيسى للأسرة، وهو السند لها ومصدر حمايتها، ويظهر ذلك واضحاً فى فرحة الأهل بقدوم المولود الذكر، حيث تقام له الولائم والأفراح؛ لأنه سيحمل اسم العائلة والعكس عند قدوم المولود أنثى، وشدة بكائيات الرجال وعمق الحزن بها لهن أكبر دليل على ذلك؛ إذ إن زوجة الرجل المتوفى تظل تلبس الحداد طوال حياتها والعكس عند الرجال؛ إذ إنه بعد مرور أربعين يوماً على وفاة الزوجة يتزوج الرجل بأخرى.

هكذا إن أردنا أن نقيس حجم الإقبال من النساء على تأدية الواجب نجد أن الجنازات تجد إقبالاً هائلاً عن الأفراح التى غالباً ما تقتصر على الجيران وذوى القربى، إن ميل المجتمع المصرى والصعيدى بالذات إلى الأحران جعلنا نقف طويلاً عند هذه الظاهرة؛ لنعرف أسبابها، وهل الاحتلال والحروب التى خاضتها مصر وزكت عند الشعب الميل إلى الحزن أم أن الظروف الاقتصادية الصعبة التى تولد مشاكل أسرية كثيرة، وهل لهذه الدرجة تؤثر الأحران على الناس حتى الأميين والبسطاء منهم فتجعلهم ينظمون شعراً.

ما يقال عند موت الأم:

بكانية:

وأنا داخلة وألقيت جمعية

لقيت خزانة الود مخفية

وأنا داخلة قال لى الخشب خبر إيه

حبيبك مشيت وأنت جاية هنا ليه

تمثل هذه البكانية عمق الحزن الذى يصيب البنت لموت أمها، فعندما كانت تأتى لزيارة أمها تجد الترحاب والحنان منها وتخرج الأم كل ما تملكه، الطاهر منه والخفى؛ لتعطيه لابنتها، وتصف البنت حالتها بعد موت الأم أنها عندما ذهبت لبيت أمها وجدت أهل البيت من إضررتها ونسائهم وأولادهم مجتمعين (لقيت جمعية)، ولم يقابلوها بالترحاب والحنان كعهدها بأماها وأخفوا عنها كل ما بالمنزل (خزانة الود مخفية).

وتتصور هنا أن باب المنزل يكلمها ويقول لها لقد رحلت حبيبك، فلماذا تأتين لبيتها؟! ولم تأتين! وكأنها تعقد مقارنة بين طريقة استقبال أمها لها وطريقة الاستقبال بعد وفاة الأم، ممن يسكنون بالمنزل، مهما كانت صلتهن بها وهذا المثال يوضح أن العلاقة القوية الحنون بين الأم وابنتها لا تماثلها أية علاقة أخرى.

بكانية:

ريت شقة من بعيد تلمع قلت الحبيبة ولا الطريق تجمع
أنا ريت شقة زى شقتنا قلت الحبيبة جات عادتها

سلامة إيديك م الغيرة

يا معدلة المايل على القمر

هذه البكاينة تصور حنان وحب البنيت لأمها، وهى تقول
لأمها سلامة يديك من الاصفرار بسبب الموت، ومن اختفاء
الحياة من عروق يديك التى أصبحت عاجزة عن الحركة
والعمل، وتذكر أمها فى حياتها عندما كانت تقوم بعمل
المنزل فى أصعب الأوقات فى منتصف الليل الحالك وأيضا
تحت ضوء القمر.

الصغير: تغير لوننا إلى اللون الأصفر.
الغيرة: فقدان لى وإحساس الحياة.
هويج الليل: منتصف الليل.
معدلة المايل: تقوم بشئون المنزل.

بكائية:

أطوحى يا نخلة البستان

فايئة عيالك على الجيران

اطوحى يا نخلة الرهبة

فايئة عيالك على الغربة

فى هذه البكاينة تصف البنيت أمها وهى محمولة على
الأعناق فى طريقها إلى القبر وتصفها بنخلة تتمايل وسط
بستان نخيل أو نخلة فى وسط مكان تجمع العائلة وتقول لها
لمن تركت أولادك؟ ومن سورييهم؟ الجيران أم الغرياء،
وتشبه الأم بالنخلة يدل على الشموخ والعتاء.

اطوحى: تمايل.
عيالك: أولادك.

الرهبة: مكان خال وسط عدة منازل للعائلة الواحدة تجتمع الناس
للجلوس فيه.

بكائية:

يا حبيبتي والراس جار الراس

تتحدثوا ما تسمعوش الناس

يا حبيبتي والقم جار القم

محلا حديث البت ويا الأم

هذه البكاينة تصف فيها البنيت ما كان يحدث بينها وبين
أمها. وتقول إنها كانت تقول جميع أسرارها لأمها، وتقول

تمثل هذه البكاينة لحظة أخرى مما يحدث بين الأم
وابنتها عندما تأتى الأم لزيارة ابنتها فتقول هذا إنها رأته
نفس ملابس أمها عن بعد، فظننت أنها أمها لأول وهلة، وبعد
ذلك تذكرت أنها ماتت؛ فقالت إن الطريق يسير بها كل
الداى ومعظم الملابس متشابهة.

شفة: ما يلبس فوق الملابس (الملاية اللب) وهى منتشرة كثيرا فى
ملابس نساء الصعيد.
جاءت عادتها: جاءت لزيارتها كمادتها.

بكائية:

يا قعدتى على السلموم

القعدة من غيرها مانيها لزوم

تتصور هنا عندما كانت تجلس على سلام البيت
بجوارها أمها يتبادلن أطراف الحديث، وحالها الآن وهى
جالسة بغير أمها وتقول إن الجلسة بغير أمها ليس لها أية
قيمة أو طعم.

السوم: السلام/ القعدة: جلسة السمر.

بكائية:

يا أم القرية قريبك فاحت

ولا عطت محروم ولا باحت

يا أم القرية قريبك رحت

ولا عطت محروم ولا مئت

تصور البنيت هنا كرم أمها فى حياتها فتقول إنها كانت
تعطى وتمن على المحتاج والمحروم وتصور عطاء أمها
(بالقرية) التى يوضع بها اللبن لاستخراج السمن واللبن
لنعطى منه الفقراء والحرمان، وإحال الآن بعد موت الأم
وقد انتقلت شئون المنزل لتغير الأم لا يعطون ولا يمنون على
أحد مظلما كانت تفعل أمها.

القرية: القرية التى يوضع بها اللبن لاستخراج السمن واللبن.
فاحت: كشفت عما يحدث بعد موت الأم.
ملت: تمس على المحرومين.

بكائية:

سلامة أيديك م الصغير

يا معدلة المايل فى هويج الليل

أمها أيضا ذلك، ولا يسمع أحد ما يدور بينهما ولا يعرف عنه شيء لأن الأم سر بنتها ومصدر النصيحة لها.

بكاية:

يا خالتي حتى على حتى

فيكى رويح من رويح أمى

تطلب البنت هنا من خالتها أن تكون حنوناً عليها كما كانت أمها. وذلك لصلة القرابة وهي أخت أمها فهي مثل أمها بالضبط.

بكاية:

أمى يا أبوى راحت فى بيت خالى

ما تشوف لنا خيرين يجيبوها لى

أمى يا أبوى راحت فى بيت عمى

ما تشوف لنا خيرين يجيبوا أمى

فى هذه البكاية لا تصدق البنت أن أمها ماتت؛ بل تتصورها غاضبة من أبيها بسبب ما وذهبت لبيت عمها أو بيت خالتها، لتظل عنده وقت غضبها وتقول البنت لأبيها قل لأحد الناس الطيبين الخيرين يصلح بينكما ويذهب لإحضار أمى إلى البيت.

بكاية:

مين شار عليكى ولَقَلَّك حنك (الخلخال)

وليسك الأسود على بدنك (جسمك)

مين شار عليكى ولَقَلَّك حنك

وليسك الأسود على بدنك

وتقول البكاية هنا مخاطبة ابنة المتوفاة من أشار عليك بقلع الخلخال والحق وألبسك ملابس الحداد السوداء، وكأنها تسخط على الموت، الذى كان السبب فى أن تخلع البنت زينتها من الحلى والملابس، وتلبس ملابس الحداد لوفاء أمها. وتصور هذه البكاية عادة من عادات المجتمع للصعيدى فعند وفاة أحد الأقارب تقوم النساء بالترحيل من زينتهن ويلبسن الحداد.

ويمثل اللون الأسود رمزاً للحداد فى القرية ومن ثم تلتزم النساء المتزوجات وكذلك الفتيات البالغات بارتدائه فى حالة حدوث وفاة فى الأسرة، ويكون الالتزام بارتدائه داخل البيت

وخارجه فى الأيام الأولى للوفاة وحتى الأربعين. واختيار اللون الأسود واتخاذة قيماً من قيود الحداد فى المجتمع المصرى ككل، قد يرجع إلى عادة مصرية قديمة. حيث كانت تلتزم الذبايات المشاركات فى إقامة الجنازة عند المصريين القدماء بلبس ملابس شقافة من اللين الأسود، كما ورد ذلك فى المناظر الجنازية بمقبرة (رع موزا) بمنطقة شيخ عبد القرنة (بطينية الغربية) فجد على الحائط الجنوبي لهذا المزار مناظر الجنازة(*) .

بكاية:

والله الحبيبة تويها تويى

ولا تحمل الكلمة دى فوقى

والله الحبيبة قبتها قبي

ولا تحمل الكلمة دى بى

قبتها: فتحة الثوب عند الرقبة

تقول البكاية على لسان ابنة المتوفاة إن أمها وحبيبتها يلسان ثوباً واحداً ومقاساً واحداً، وهى تشبه كل ما يقال عنها أو عن أمها من خير أو شر بالثوب. الذى يعيب البنت ويعيب أمها، وعندما تسمع الأم أية إساءة لابنتها تنهض مدافعة عنها ولا تتحمل عليها أى أذى؛ لأنها تعتبر هذا الأذى موجه لها شخصياً. وهذه البكاية دلالة على عمق العلاقة التى تربط الأسرة فى الصعيد فهى أسرة متماسكة شبهتها البكاية بالجسد الواحد الذى يلبس نفس الثوب.

يا حبيبتي يا أمى يا طرحتى الزيتى

يا عايلة همى وأنا فى بيتى

يا حبيبتي يا أمى يا طرحتى الخضرة

يا عايلة همى وأنا برة

تقول البكاية على لسان ابنة المتوفاة إن أمها بمثابة الطرحة الجميلة الملونة التى نستر رأسها، والأم تحمل هم البيت سواء هى فى بيتها أو خارجه، وتساعدها فى أعمال المنزل وترعى أولادها، وتوضح هذه البكاية فصيل الأم على البنت حتى بعد أن تتزوج وتنقل إلى بيت زوجها تظل الأم تراعها وتسهر على مصالحها كأنها مازالت فى بيت أبيها.

موت الرجل العقيم:

بكاينة ١:

أبو خليفة بيّضوا نحاسه

واللى بلاش قلّعوا ساسه

أبو خليفة بيّضوا قدره

واللى بلاش قلّعوا جذره

بكاينة ٢:

صعبان عليا إلا خراب بيتك

على زعقة البومة على حيطك

صعبان عليا إلا خراب البيت

على زعقة البومة على دى الحيط

نصف البكاينة الأولى حال الرجل المتوفى بدون خليفة
بأنه بعد وفاته لا يجد من يذكره؛ لأنه لم ينجب من يحمل
اسمه من بعده. وتصفه بالشجرة التى تقلع من جذورها فلا
يبقى لها أثر فى الأرض، فما قيمتها بغير ثمار. وتصف من
يموت وله أبناء بأن اسمه ومزله سيظل عامر بأبناؤه،
واقصرت فى ذلك بذكر أوانى الطبخ المصنوعة من النحاس
ومنها القدر.

البكاينة الثانية تصف بيت المتوفى دون أبناء بأنه بيت
خراب مهجور تسكنه الطيور الجارحة وذكرى منها (طائر
البوم) وهذا الطائر يمثل صوته فى المعتقدات الصعيدية قائل
شؤم وإعلان بقدوم مصائب أو خراب، فأهل الصعيد
يتشاءمون من صوت (البوم) و(الغراب). فزعقة البوم على
بيت المتوفى دون أبناء يدل هنا على خراب هذا البيت لخلوه
ممن يعمره.

الرجل الذى ترك بنات فقط:

بكاينة:

بيتك يا أخويا لـ أحرته بسكه

والله الخراب ما تعمره بنته

بيتك يا أخويا لـ حرته بحمرات

والله الخراب ما تعمروش بنات

أحرته: الحرث

سكة: آلة الحرث

بنته: بنات

ممرات: ممرات

تصف البكاينة هنا بيت الرجل الذى أنجب بنات فقط
وتركهن وتقول إن البيت لا تعمره البنات، وتدل هذه البكاينة
على اختلاف نظرة المجتمع الصعيدى للمرأة، وعدم
مساواتها بالرجل؛ لأن البنات ستزوج وتذهب إلى بيت
زوجها وتنسب إلى زوجها، فيقال عنها (زوجة فلان) أو
يمحى اسم أبيها ويطلق بيته وهذه النظرة للمرأة عانى منها
المجتمع الصعيدى لمئات، فهضم حق المرأة فى الميراث
وفى التعليم حتى فترات قريبة، ولذلك نجد تجسيد ذلك
واضحاً فى البكاينات، التى أشارت إليها بشكل مباشر؛ إذ إنه
بعد وفاة الأم أو الأب تحرم البنت من دخول البيت ولا تأخذ
ما كانت تأخذه فى حياتها من مال أو محاصيل.

موت الرجل الموظف:

على باب دولابك زقزق القمري

ورق الحكومة على الدولاب مرمى

على باب دولابك زقزق الزريرود

ورق الحكومة على الدولاب مرونك

زقزق: غنى

القمري: اليمام

حتى الموظف كانت له مفردات خاصة فى البكاينات
منها ما يظهر عمله (ورق الحكومة) ومنها ما يظهر حياة
الرفاهية التى يعيشها (الدولاب)؛ لأن الدولاب كان من
مظاهر الرفاهية التى لا يهتم بها إلا أصحاب الوظائف فى
ذلك الوقت. وتوضح البكاينة حال الدولاب بعد موت
الموظف وقد أصبح ملجأ للطيور تغنى فوقه لسكون الحركة
فى هذا المكان، وذلك لأن من يستعمل هذا الدولاب قد رحل
ولا يجرد أحد على نقل هذه الأوراق احتراماً للميت وخوفاً
من روحه المتواجدة بالمكان.

وكان الإنسان فى الماضى ولا يزال كثير من الناس حتى
يومنا هذا يخشى أن يغير أى شىء صنعه أو استخدمه الميت
على نحو معين، فإن ذلك يعنى اعتداءً على حرمة الميت
ومصدراً لإثارة غضبه وغيظه ولعله يدفعه إلى الانتقام من

تتوحشني لو كنت أنا في الغيط

واش حالك لما غبت أنا ومشيت

تقول البكاينة على لسان الزوج، يقول الزوج المتوفى لزوجته بذكرها بالعلاقة الحميمة التي كانت بينهما في قوله (تتوحشيني) والتي تدل على الحب الذي كان يسود هذه العلاقة فيقول لها بأنك كنت تتأخرين بغيايبي عن البيت لساعات قليلة وتلهفين لحضوري سريعاً سواء كنت في العمل أو في الحقل، فما بالك الآن وما أنا قد رحلت بلا عودة. هل ستظلين على حبك لي أم ماذا أنت فاعلة.

بكائية:

مالك تقيم عينيك لعيني

ياك الحياة والموت بين أيدينا

مالك تقيم عينيك لعينا

ياك الحياة والموت بين أيدينا

مالك تقيم عينيك تكب دموع

ياك أنا معايا دوا الموجوع

تقول البكاينة على لسان زوجة المتوفى تصف هذه البكاينة ساعة الاحتضار التي مريها الزوج وتنظر إليه الزوجة ومن حوله بحزن عميق ولسان حالها يقول لماذا تنظر إلي بنظرة الأمل والعذاب هذه. هل تعتقد أن بيدي شيء يبعد عنك الموت ولا أقبله أم أن الموت والحياة بيدي. لماذا تبكي وكأنك تنحصر على نفسك هل بيدي شيء يداوي الوجع والمرض الذي ألم بك ولم أفعله. الموت والحياة بيد الخالق.. وبعد ساعة الاحتضار من أصعب الأوقات التي يمر بها المحتضر وأهله. حيث الإحساس بالوهن والعجز وعدم القدرة على فعل شيء يخفف عن المحتضر. وما أصعب أن يكون بين أيديهم ومن دون أن يشعروا، تخرج روحه معلنة انتهاء العلاقة بين المتوفى وأهله للأبد..

بكائية:

والمعنصرة عدوا كراسيها

ودا كرسى مين اللي إتكسر فيها

كرسى العروبي اللي محطها

والمعنصرة عدوا الكراسي زين

الحى الذى يقدم على ذلك، وقد احتفظت أمثال كثير من الشعوب المعاصرة ببعض الشواهد التي تقول إن الميت يتقلقل في قبره إذا تعرض النظام القديم إلى الاضطراب أو التغيير. وهناك لدى شعوب أخرى أمثال وتعبيرات تؤكد أن من يبتعد عادة جديدة سوف يكون جزاءه القلق وعدم الاستقرار بعد الموت (**).

ما يقال عند موت الزوج:

بكائية:

... قولى عليا يا ناكرة خيري

شوفي زمانى من زمن ولدى

... قول عليا يا ناكرة خيري

شوفي زمانى من زمن غيرى

تقول البكاينة على لسان الزوج. يقول الزوج المتوفى لزوجته في هذه البكاينة أبكى على وقولى وتنحسرى يا من كنت تنكرين خيرى ومالى في حياتى وتعتبرين ما أجليه لك من رزق وخير قليل. فإني الآن بين ما كنت أعطيك أنا وبين ما يعطيك أبنائك الآن وبين معاملتى لك ومعاملتهم وقولى أيهما أفضل أنا أم أبنائك.

بكائية ٢:

ما تحدثيش ولدك يعيب فيك

لما يتمحى شهر الغياب وأجلك

ما تحدثيش ولدك يتنتر

لما يتمحى شهر الغياب وأحضر

تقول البكاينة على لسان الزوج، ويقول الزوج المتوفى لزوجته في هذه البكاينة ناصحاً لها أن لا تكلم ابنها أو تلومه على أى فعل ربما يعيب فيها أو يرفع صوته في وجهها أو يحاول ضريها. ويحثها على الصبر إلى أن يرجع من غريته وكان هذا الاعتقاد سائد في المجتمعات القديمة (بأن روح الميت تلازم البيت حتى اليوم الأربعين للوفاة، ثم تغادر الدار لتستقر في مقرها الأخير)(**).

بكائية ٣:

تتوحشني لو كنت أنا برة

واش حالك لما غبت أنا بالمره

ودا كرسى مين اللى إتكرس فى الليل

كرسى العروبي اللى عليه العين

والمنصرة قذت لها علوة

واتشوقت على دخلته الحلوه

والمنصرة فذت لها علوات

واتشوقت على دخلة الحلوات

المنصرة: مكان الجلوس فى المنزل .

العروبي: هو شيخ العرب .

قذت: ارتفعت فى مكان ما .

اتشوقت: اشتاقت .

علوة: مكان الارتفاع .

تصف البكائية هنا المكان الذى كان يجلس به الزوج المتوفى وهو المنصرة وهي غرفة الجلوس فى البيت الريفى، وهي إما من مصاطب مبلية أو من دكك ومقاعد خشبية، ويظهر من كلمات البكائية حزن المنصرة الشديد على المتوفى، وتصف غيابها كأن كرسى من كراسى المكان وقد كسر أو فقد وإن هذا الكرسي لأفضل شخص فى المكان كله فهو الذى يحمل هذا المكان ويعطيه الروح الجميلة، فهو شيخ العرب الذى تتجمع عنده جميع العائلة للحديث معه وأخذ رأيه وإن المكان الذى كان يجلس به قد ارتفع عن الأرض كثيراً حتى لا يجلس عليه أحد إلا صاحبه، وأن هذا المكان اشتاق للمتوفى ولدخوله به .

ما يقال عند موت الطفل:

إن حنت أمى أوعوا تلموها

بالسلسلة والقيد هاتوها

إن حنت أمى كأنها ناقة

تقطع حبال الليف مشتاقه

إن حنت أمى كأنها قاعود

تقطع حبال الليف ع المولود

حنت: اشتاقت

ناقة: أنثى الجمel

قاعود: ذكر الجمel

تقول البكائية على لسان الطفل الميت واصفة حال الأم..
إننا اشتاقت أمى إلى وأنا فى قبرى فأتوا بها إلى فأنا مشتاق إليها أكثر . ويصف أمه بالناقة التى تقطع الحبل المربوط

حول عنقها لتذهب إلى وليدها أو بالجمال الذى يقطع الحبل ليذهب إلى وليده.. واختيار الناقة لوصفها بالأم اختيار مناسب حيث إن الجمel من أشد الحيوانات حفاظاً على أبنائه وحباً لهم؛ لأن الجمال تلد على فترات متباعدة .

بكائية:

النار تأكل فى الحطب والساس

وأزى قلب الوالدة يا ناس

النار تأكل فى البوربورية

وأزى قلبك يا مربية

الثالث: الأثاث المصنوع من الخشب

أزى: كيف الحال

البوربورية: أعود القمح اليابسة

تقول البكائية أن النار تأكل الحطب وأعواد القمح الجافة وتشعل بسرعة ولا تبقى شيئاً منها فكيف يكون حال قلب الأم التى فقدت طفلها وما كمية النار وشدهتها التى تشعل فى قلبها لفقد طفلها وتشبه هنا قلب الأم بالحطب الذى يشعل .

بكائية:

وحش الجبل يطلع يخوفنى

وأنا كنت عند أمى تفللبنى

وحش الجبل يطلع ينادينى

وأن كنت عند أمى تطفئنى

تصف البكائية حال الطفل فى القبر وتقول على لسانه إن حيوانات الجبل المفترسة سوف تخرج بالليل فى القبر لتخيفه وتناديه . وقد كان فى حياته فى أمان فى أحضان أمه تلهه وتغطيه وتخاف عليه .

ما يقال عند موت الغريق:

تعالى يا أبويا أقلع السراويل

ودور على فى غزير النيل

قولوا لأبويا أقلع السراويل

ودور على فى غزير الأنهار

روح يا أبويا واسحب الصنار

دور على فى غزير الأنهار

روح يا أبويا وأسحب الصنائير

دور على في غزير النيل

تصف البكائية موت الغريق وتقول على لسانه منادياً
أباه تعالى يا أبتي وأخلع ملابسك وابحث عني في أعماق
النيل واحضر معك الصنار لتجديني في أعماق البحر أو النيل
ولا تتركني في الماء .. وقد كانت العادات القديمة وما زالت
تبحث عن الغريق في التدرع والنيل عن طريق إلقاء شبكة
من الصنائير في الماء والسير بها في المكان الذي يتوقع أنه
قد غرق الشخص به إلى أن يشبك الصنار في ملابسه
ويخرجه إلى الشاطئ وكأنهم يصطادون الأسماك .

بكائية:

قبة الريمة

غرق البحر ولا قلة القيمة

قبة الريمات

غرق البحر ولا قلة القيما

تصف هذه البكائية جثة الغريق عندما تمر عليه ثلاثة
أيام وهو في الماء عندها ينتفخ الجسد ويطفو على سطح الماء
فيظهر بمظهر بشع يبعث على القىء من سوء المنظر.
وتقول البكائية إن الغرق يفقد المتوفى قيمته وهيبته عندما
يطفو على سطح الماء وتظهر جلته بشكل سيئ غير الذي
كانت عليه، وتقول المعتقدات عندنا إن الغريق إذا ظهر على
سطح الماء عانما، وناداه أحد الموجودين على الشاطئ (هل
أنت تطلب الدفن) تراه يتجه ناحية هذا الشخص؛ لأن الدفن
أكرم له من منظره في الماء وقد أصبح فرجة للناس. وتأكيذاً
لقول (إكرام الميت دفنه) .

ما يقال عند موت القليل:

لا أنت حرامي ولا سارق جمال

عشان إيه يا شبيب تموت قتلان

لا أنت حرامي ولا سارق فلوس

عشان إيه يا شبيب تموت مقتول

تصف البكائية هنا الموت بالقتل، وتقول على لسان
أهل القتل إنه ليس لصاً أو سارقاً للمال والجمال، فلماذا قتل
وهو في ريعان شبابه. وقد عانى المجتمع الصعيدى ومازال

من عادة الثأر التي لا تبقى ولا تفرسواء من الرجال أو من
الأموال التي تهدر من أجل شراء الأسلحة أو لدفع
التعويضات، والأصعب من ذلك فقدان خيرة الشباب في
السجون. فكثيراً ما يكون القتل ليس له في الأمر ناقة ولا
جمل ومع ذلك يموت ظلماً وعدواناً نقيجة الجهل والتمسك
بالعادات القديمة التي تدعو للعصبة وحياة الغاب ..

بكائية:

يا تراب الجسر لفلاني

قبل المنيّة ما تعرفني

يا تراب الجسر غطيني

قبل المنيّة ما تلاقيني

تصف البكائية هنا حال القليل قبل خروج روحه وقد
قتل على الطريق العام وهو يتمنى أن تبتلعه الأرض أو
يغطيه تراب الطريق. من أن يموت على الطريق ويصبح
فرجة للرائح والغادي. فهو لا يهتم لنفسه ذلك؛ فالدفن
أكرم له من نظرة الناس له وهو كالطير المذبوح.

وهكذا تبعد المرأة المصرية كعهدنا بها دائماً حتى في
أحزانها، فلو نظرنا للبكائيات نجد أنها تصف حال مجتمعها
وعاداته وتقاليده وما يحب أو يكره بشكل يكون في بعض
أحيائه أروع من الشعر الموزون المقفى، فنجد تشبيهات
كثيرة تثير الدهشة والألم، ذلك بوجودها بمكان لم يتوقع أحد
أن توضع فيه. هذا هو سر الجمال في البكائيات. ومهما
تعددت البكائيات وكثر فيها الأمل برجوع المتوفى إلى الحياة
مرة أخرى، وأن غيابها ما هو إلا مسألة وقت. إلا أن النساء
في النهاية يستسلمن للصير المحتوم. ويتأكد لهن أن الموت
حقيقة لا مفر منها وأن ما يتوقعن رؤيته مرة أخرى قد
أصبح حصى أو رمل بعد أن مر عليه وقت طويل في التراب
وتحلل جسده. وأن الروح قد صعدت إلى بارئها ولم يديق
من المتوفى إلا الذكرى والعمل الذي كان يعمل في الدنيا
سواء عمل حسن أو سيئ. تقول هذه البكائية واصفة ما
قلت ..

وطلعت الجبل على دمه أنفاه

لقيته حصى والرمل غطاه

دمه: وفي نيتي.

فقد ذهبت المرأة للقبر وكنها أمل أن ترى زوجها أو فقيدها ولكنها لم تجد إلا حصى قد غطه الرمال..

ويعد أن انتشر التعليم في المجتمع الصعيدى ولم يبق بيت إلا وله دارس أو موظف أو متدين، اختفت هذه الظاهرة بعض الشيء؛ لأنها تعد من العادات التي حرمها الدين فهي من دعاء الجاهلية، ولكنها باقية في أذهان المرأة الصعيدية

إن لم تقلها في الجنازات والمآتم، تغنيها كلما خلت إلى نفسها تذكر حالها وما حدث لها من تغير نتيجة فقدان هذا العزيز. وقد رأيت من الأمانة أن أجمع بعضاً من هذه البكائيات التي اختفى الكثير منها بسبب عدم التدوين فهي ميراث من الأجداد يقل كلما سار بنا الزمن.

الهوامش:

(*) د. سميح شعلان، الفصل السابع، مظاهر الاحتفالات الجنازية، كتاب دراسات في علم الفولكلور.

(**) د. علياء شكرى: الذبابة والتغير في عادات الموت في مصر منذ العصر المملوكي حتى العصر الحاضر، رسالة دكتوراه منشورة.

(***) د. سميح شعلان، الفصل السابع، مظاهر الاحتفالات الجنازية، كتاب دراسات في علم الفولكلور.

حواديت من محافظة سوهاج

جمع وتدوين:

عبد الحكم سليمان

قال له انا ملييش صالح^(٧) قال له يا باطل
عيب راح الباطل قال له خلاص نشهدوا^(٨)
اول واحد نقابلوه قال له ماشى وبعدين
قابلوا واحد ماشى قالوا له يا عم مين اللى
يمشى الحق ولا الباطل؟
قال لاه الحق هو اللى يمشى^(٩) قال له
شفت ياحق انت اللى تمشى.

• الراوى: جعفر عبد المال (محمد عبد المال سليمان - سوهاج - ساقته
- الطرايل - ٤٢ سنة).

١- أطلع.

٢- أركب.

٣- يريج بعمتنا بعتا.

٤- ببراءة.

٥- مرافق.

٦- لن أنزل.

٧- لا يعطينى الأمر.

٨- نشهد.

٩- المقصود أن الرجل يقول إن الحق هو الذى له الغلبة فى شئ
أمور الحياة لكن الباطل يقصد أن الحق هو الذى يمشى والباطل
يركب حمار للحق.

١- الحق يمشى

فى يوم كان الحق راكب حمارته وماشى
فى الطريق وبعد شوية قابله الباطل
ازيك يا حق.... قال له مرحب يا
باطل قال له يا حق انا ماشى من بدرى
وتعبت من المشى ممكن يعنى نطمع^(١) فى
كرمك ونركب^(٢) انا الحمارة شوية وانت
شوية نهوى^(٣) بعض يعنى.

الحق على نيافته^(٤) قال له ماشى^(٥) يا
باطل تعال اركب انت وأنا نمشى شوية
وركب الباطل ومشى الحق

بعد شوية تعب الحق وقال له يا باطل
أنا تعبت من المشى انزل عشان نركب
شوية زى ما اتفقنا قال له لا انا
منازلش^(٦) قال له ازاي احنا مش اتفقنا؟

٢- كل حاجة ليها عازة^(١)

كان فيه واحد ماشى هو وولده فى الطريق قال له يا بوى لقيت مسمار قال له هاتته ليها عازة مشوا شوية قال له يا باباه^(٢) لقيت عقريه. قال له هاتتها يا ولدى ليها عازة... لقيوا بيضة قال له هاتها يا ولدى ليها عازة.

وروحوا البيت وفى الليل راح الراجل حط البيضة فى الفرن الحامية^(٣) وحط العقريه جنب الجاموسة و دق المسمار فى الحيطه الى قدام الفرن.

جه الحرامى دخل البيت فى الليل فنس^(٤) فى الفرن طرشت^(٥) فى وشه^(٦) البيضة رجع لورا^(٧) اتك^(٨) فى قفاه المسمار راح يحل^(٩) الجاموسة لسعته^(١٠) العقريه.

※ الراوى: السيد سليمان عبد الله مرهاج - ساقلته - الطرايل - ٨٤ سنة.

١- كل شيء له فائدة.

٢- يا أبى.

٣- الفرن الساحقة.

٤- نظر بخلسة.

٥- انفجرت.

٦- وجهه.

٧- إلى الخلف.

٨- اندق.

٩- المقصود فك الجاموسة من آخيتها ليسرقها.

١٠- لدغته.

٣- الأيمان الباطلة

الكلب والديك اتقابلوا ع البحر^(١) ازيك يا ديك، قال له مرحب يا كلب انا جعان^(٢)، قال له والله وانا برضك^(٣) جعان عنقولك^(٤) ايه ما تيجى نعدوا للشط التانى يمكن نلاقوا حاجة ناكلوها طل^(٥) يا ديك انا هنعوم وانت تركب على راسى ونعدوا.

قال له ماشى يللا وركب الديك على راس الكلب وعام^(٦) الكلب لغاية الشط التانى ولما نزلوا ع الشط لقيوا سجرة^(٧) عدس قال طل يا ديك انت تاكل من العدس الواقع على الأرض ده وانا هنروح نشوف لى أى حاجة ناكلها^(٨) ضفضعة^(٩) سمعة ميتة أى حاجة پس انت اوعى تيدن^(١٠) عشان التعلب لو سمعك هياكلك قال له حاضر ومشى الكلب وقعد^(١١) الديك ياكل من العدس لما اشبع^(١٢) واتملت^(١٣) حوصلته قام اطلع ع السجرة ويدن جه التعلب وقال انزل يا ديك قال له ليه؟ قال له عشان ناكلك^(١٤) قال له تاكلنى ليه؟ قال له عشان انت طعام ابوى وجدى. قال له مين قال؟ قال كل الناس عارفة اكده^(١٥) قال له ماشى تعال بكرة نكون فكرت.

ومشى التعلب وجه الكلب فى الليل وحكى له الديك ع اللى حصل^(١٦)، قال قلت لك يا ديك متيدنش^(١٧) المهم هو جاي بكرة؟ قال له أبوه قال له طيب يصبح ويفتح.

تانى يوم قام الديك والكلب فحروا^(١٨) نقرة^(١٩) تحت السجرة ونام فيها الكلب وقال للديك اردم على التراب واخلى عينيه باينين^(٢٠). وقوم اطلع ع السجرة ويدن ولما ييجى التعلب قول له احلف على ابو العنين.

قام الديك يدن وجه التعلب وقال له انزل يا ديك ناكلك قال له ليه؟ قال عشان انت طعام ابوى وجدى قال له مين قال؟، قال له كل الناس عارفة اكده قال طيب

تحلف على كلامك ده قال ايوه قال له طب
احلف على ابو العنين اللى جنبك ده، قام
التعلب ووقف على ابو العنين وقال
وحقك^(٢١) يا بو العنين الديك طعام أبوى
وجدى .

هب الكلب فى التعلب بَجْ^(٢٢) بطنه

ومات ..

عيال التعلب قلقوا على ابوهم لما اتأخر
لحد الليل مرجعش^(٢٣) راحوا للديب وقالوا
له يا عم ديب أبونا اتأخر مرجعش لغاية
دلقيت^(٢٤) قال لهم هنروح ندور^(٢٥) عليه
ومشى الديب يدور ع التعلب لحد لما قابل
الديك والكلب ولقى التعلب ميت وعرف
الحكاية فلما رجع لعيال التعلب قالوا له
ايه يا عم الديب مالقيتش^(٢٦) ابونا قال
لهم لا أبوكم ضيعته الأيمان النباطلة^(٢٧) .

* الراوى: السيد سليمان عبد الله سراج - ساقته - الطوايل - ٨٤ سنة .
١ - النيل .

٢- جائع .

٣- أيمنا .

٤- أقول لك .

٥- انظر .

٦- سيح .

٧- شجرة .

٨- آكلها .

٩- مضغدة .

١٠- تؤذن .

١١- استمر .

١٢- شيع .

١٣- امتلأت .

١٤- آكلك .

١٥- ذلك .

١٦- ما حدث .

١٧- لا تؤذن .

١٨- حفروا .

١٩- حفرة .

٢٠- ظاهرتين .

٢١- أقسم بك .

٢٢- فتح بطنه .

٢٣- لم يرجع .

٢٤- الآن .

٢٥- أبحت .

٢٦ - المقصود أن التعلب أقسم على شيء باطل ليأخذ حقا ليس له
فكان نتيجة ذلك التبرر والهلاك .



أدوار من محافظة أسيوط

جمع وتدوين:
أحمد توفيق

وأبو العليل يقول :
اللى يطيب ولدى
أدى له طين^(٥)
يزرع ويقلع
فيه
ويبقا له فى الخلا
علامات
طقى العليل ومات
من قولة حق الدوا
على مين

هوامش :

١- الأعداء..

٢- يشفى أو يعالج من المرض..

٣- أعطى له..

٤- يعينه على تحمل الأعباء..

٥- أرض زراعية..

١ -
يا أقول يا ليل
يا ليلنى
عليل ومجروح
وتحت قصر العدا^(١) نايم
يعدلوه ع اليمين
يلاقوا الشمال مايل
أخت العليل تقول :
اللى يبجى يطيب^(٢) أخوى
أدى له^(٣) حلقى وخلخالى
وأم العليل تقول :
اللى يبجى يطيب ولدى
أدى له مال
على طول الزمان
يعينه^(٤)

لما ابتليت يا طبيب
وظلعوني القصر
بمطالع^(١)
أعز لحباب شئ داخل
وشئ طالع
دخل الطبيب يكشف على لجراح
ما لقيش بصاره^(٢)
واتمنته طالع^(٣)
قلت له : أمانه عليك يا طبيب
إن قابلك العدوين^(٤)
على الصفين
وانت طالع
وقالوا لك العليل عمل إيه ؟
قول العليل طيب بخير

هوامش :

١- أطلق الزغاريد .

٤ -

يا أقول :
أنا جمل صلب
ووراي الجمال
بركت^(١)
رमित حملى على ميتين جمل
من ثقل الحمول
بركت
ياما عيني رأت ناس
من غدرات الزمان
بركت

هوامش :

١- المقصود حماره على الأذى ، من كثرة الإعياء .

٢- وسيلة .

٣- أخذ بعضه ومضى دون أن يقل شئ .

٤- الأعداء .

٥- قهراً .

٦- المقصود بها أنه ميت ميت ، أى محمول على الخشبة أو الحسانية بعد موته .

٣ -

أنا واقف على باب الجنينه
وزغرت^(١) الياسمين
هوامش :

١- قدت على الأرض من كثرة الإعياء .

با أقول :

ياتاجر الفن

عندكشى^(١) تبيع

منه

قال : عندى كثير ياما

بس الغشيم ما ابيعلهوش

منه

والفجل لما يمتن^(٢)

يقلبك

منه

والبيت اللى هرجه^(٣) كثير

خف النظر عنه

وان راحت منه حاجه

يبقى غيرك بارى^(٤)

وانت يطلبوك

منه

هوامش :

١ - هل يوجد عندك .

٢ - يصيبه المن ويثقل .

٣ - الضحك والدلع بسبب ويدرن سبب .

٤ - برىء .

٦ -

با أقول :

سوق الملاح فين ؟

غندوره مع الدلال

موسومه^(١) للبيع

وعطاها

مع الدلال

هوامش :

١ - معروضة .

٢ - سمعتها .

جمالها فتان

عمل رحمه

مع الدلال

أنا سمعت يصيتها^(٢)

طلعت أجرى

على اللمة^(٣)

لقيت غزاله بتبكي

وتكب الدمع

ع اللمة

وتقول له :

دلل يا دلال

ودرى^(٤) الخاله والعمه

دلل يا دلال

ودرى الخلق واللمة

وان سك^(٥) سوقى

وجانى الريح

غلينى

ادبنى^(٦) لناس عال^(٧)

يعرفوا بأصلى

وغلينى

الدلال ينادى :

فين الألف والألفين

مفصوله ببذله كنوزى تمنها

من الفلوس ألفين

والمهر ألفين

ولسه ما رضى الدلال

٣- التذمّع .

٤- أعْلِمِ وأبْلَغِ .

٥- ارتفع ثَمَعَى . .

٦- أعطيتنى .

٧- مرتفع القيمة والمقصود بها ناس من حسب ونسب ولهم أصل .

ويجيك طنبجه

وضرب النار

ياللى عطيتنى

لجبانه^(٦)

العيشه عز ولذيده

لكين

ساحة النوم

بليانه^(٧)

هوامش :

١- تصيح حليانه .

٢- الدقيق الأبيض الفاخر .

٣- يتم تزيينه بالخرمال فيفصل النخشن وهو الردة عن الدقيق الداعم .

٤- مبتلاه .

٥- ساعة أى وقت النوم . .

٦- المقصود زوجتى من جبان .

٧- مبتلاه ومليانه بالقلق والكوابيس .

٧ -

صبيه بدلال

بختها مال

يا عالم

ياما غزالات

مع جبانات

كانت يتحلل^(١)

زى دقيق العلامة^(٢)

لما يتطحن ويتحلل^(٣)

بنات الأصول تقول :

أكلها بالملح

ولا للندل أتحلل

٨ -

أنا عملت جمل صلب

واحتال على جمال

لوى خزامى

وشيلنى تقيل لحمال^(١)

وقال لى : قوم يا جمل

مر مع الجمال

قلت له : أمر كيف

وأنا حملى التقييل

من صلب

ما قتلنى غير البين

والقلب^(٢)

الى عملك وراى جمال

هوامش :

يا ليل يا عين

ياليلى يا عينى

ياما غزالات

مع جبانات

بليانه^(٤)

العيشه لذيده

لكين

ساحة^(٥) النوم

بليانه

تصحى من النوم وتقول :

يجازيك يا ابوى

١- جمع جمل وهو ما يحمله الجمل فوق ظهره .

٢- الشقاء .

٩ -

طبيب يا حبيب يا لايب^(١)

ياما أنا خايف

أموت

جنبيك

والشدّه والربط

مادام صاحب العلاج

جنبيك

تتتمرد على إيه

مادام صاحب العلاج

جنبك

هوامش :

١- حيرته في كشف سبب الداء وتعدد الداء .

١٠ -

بت^(١) حبت ولد

وقالت له

دلعنى

العب معاى ثلاث عشرات

ودلعنى

وإن هفك الشوق

من على فوق

ودلعنى

هوامش :

١- بنت .

١١ -

وادی الحبيب غاب

وفراقه يبكى العين

والراجل الجدّ

يقف على الحق

والضحك إن زاد عن الحد

يبكى العين

١٢ -

حبيبي اللى با احبه

رقيق الوسط وصغير

لايس قميص بأساور بحبسات

بنص كمام

ومغير^(١)

قعدت أناغيه بالكلام

قال لى : يا حلو

عن الكلام غير^(٢)

شيلة^(٣) عيونه

تذل النفس

وتحير

هوامش :

١- المقصود بها يرتدى لباساً نظيفاً بعد الاستحمام .

٢- المقصود بها أن يأتى بكلام جديد .

٣- رفع العين وسحبها من عليه بدلع ودلال .

١٣ -

قال عرفناك يا فتان

وعرفنا كلنا

غرضك

وصبحت مكشوف

وما شيعتش كسوف

غرضك

أنت فرقت بين ده

وبين ده

وما تُلُتْش في يوم

غرضك

أنت بنيت ع الأمل

دروب وجسور^(١)

وأنت في الأصل عندك

قُصْر نظر وكسور

حا تموت محسور

ولا تنولش في يوم

غرضك

اعمل لها سور

واكسيها^(٢)

عشان اللي قايت من بره

مايشوفش اللي قاعد فيها

فر الحمام ع البناني

وساب البروج خريانه

ما دام الحمام يقول : ليه

يبقى الأبو خريان

راجل يتابع الزنا منزله

على طول الزمان خريان

وان سايك سبيه

وارتاح من قهره

وان كنت عطشان

ما تحودش^(٤) على بحره

واتركه يحسبته^(٥) شامى

وقتله المن في الجريان^(٦)

« اتنين حبايب بعض، واحد حب يفرقهم، ما

قدرش عليهم، وهما فضلوا برضك حبايب،

طق ومات على إنه ما فرقهمش عن

بعض» .

هوامش :

١- أمل فيما لا يستطيع تحقيقه من زرع الشقة والفراق بين الأحباب .

١٤ -

فر^(١) الحمام ع البناني

وساب البروج خريانه

ما دام الحمام يقول : ليه

يبقى الأبو^(٢) خريان

راجل يتابع الزنا منزله

على طول الزمان خريان

قال : يا اللي بنيت الجنينه

وأدى الحبيب نار

وقراقه يبكي العين

والراجل الجد

يقف على الحق

والضحك لو زاد عن حده

يبكي العين

هوامش :

١- طار .

٢- الأب والمقصود بها الأصل .

٣- أزرعها وأملوها باللون الأخضر والمقصود هنا ستر البساتين .

٤- لا نمر .

٥- كأنه . .

٦- جمع جرة، وهي تجمع حزم أعراد الفرة التي تسمى ثقبية .

إرمى البولة والجدر ومص فى الوسطى

هوامش :

١- اختار .

٢- طرف عود القصب، غير قابل للأكل .

١٧ -

حلوه نازله السوق بغلتها
غلتها بيضه نضيفه
وكل الناس رغبته
الناس تفصل بقرش
وأنا أفصل بعشره غلتها

١٥ -

تعالى لما أقول لك أماره^(١)

والنفس فى السوق أماره^(٢)

عيب على شنب

فى الشارع وسط الرجال

يبقى معنقل^(٣) رقبته بره

وجوه البيت

تحكمه مره

هوامش :

١- علامة .

٢- النفس الأماره هي التي تأمر باتباع الهوى والسوء .

٣- أى يصب رقبته مخنلاً .

١٨ -

قال ياريس الغليون

قيس الميه

وعايرها^(١)

واحفظ لسانك من الغلطات

وعايرها^(٢)

مش عيب على صيدة السبع

لما الكلب ياكلها

قال أنا

اللى كنت زى الجمل المؤلد^(٣)

أميل واشيل أتقل الحمول وحدى

أنا جاي أزور النبي

أنا ويت عمى اتنين

ومتحسب^(٤) فى سيدنا النبي

كيف أروح ع البلد وحدى

ويرجعنى الزمن وحدى

١٦ -

ياللى غاوى النسب

نقى^(١) رقيق الوسطى

سيب المنيا وبنى سويف

ونقى من الوسطى

ارمى الجدر والبولة^(٢)

ومص فى الوسطى

إذا كان ليك حبيب

عزيز عليك

ماتبعتلوش فى الطريق وسطى

من بنى سويف للجيزه للوسطى

وإذا كنت عاوز تمص قصب

هوامش :

١- حدد كميتها بالمكيال .

٢- المقصود مراجعة النفس ورصد أخطائها .

٣- الجمال المولد هو الذي ولد في منزل صاحبه ، وهو جمال يلدى أصيل

يحتاج على صاحبه ، ولكنه أضعاف ثمن جمال الحومة ، وجمال

الحومة هي للجمال التي تولد في جماعات ، فالجمال الحومة الذي يتم

شراؤه من السودان غالباً ، عندما يلد في بيت صاحبه يلد جمال

مولد.

٤- في حسابان رحمه سيده .

هوامش :

١- يسترنى .

٢٠ -

يا مركب الطب

إذا جاكى الأوان خلّى^(١)

وأنا أقعد على دفتك

واسمع لى خلّى

يا قصر طاطى^(٢)

طاطى لى شبايبك

أنا أشوف خلّى

لا القصر طاطى

ولا خلّى بينزل لى

هوامش :

١- تعالى .

٢- اخفض لى .

٢١ -

قال :

رخصت يا فن

لما الغشيم شالك

ياك^(١) هو تبين

جاء تلمه فى شوالك !

هوامش :

١- لفظ للاستفهام والاستنكار بمعنى هل .

٢٢ -

الأصيل قال للخسيس

تعالى اعمل عندنا خدام

طبيب أريدك قوى

جسمى السليم القوى

انهدم ..

بلا أخوى

فيه راجل خريب العقل !

يقول : تحلى قعدتى فى المجالس

بلا أخوى

أقول ما راح اللى كان ستور^(١)

فى الزمن جنبى

أنا أريد موتى

ولا لطعتى

بلا أخوى

طبيب أريدك قوى

جسمى السليم القوى

انهدم ..

بلا أخوى

رقدت سنه حول

على الفراش

ما يحلايش طعام

بلا أخوى

تاكل وتشرب

وتبقى من جملة الخدام

قال له :

دا آنا أطلع الجبل

تاكلنى وحوشه وغيلان

ولا يقولوش الأصيل

قعد عند الخسيس خدام

منك

أبيض ظريف المعانى

ولا اختشى الملام

منك

والله إن ما قلت لى يا بحر

لأردم^(٩) قيوفك^(١٠)

وأنزح^(١١) منك

منك

وأحلف ع البيض الصبايا

لم يملو القل^(١٢)

منك

قال له :

لما حببت يا ولدى

ما سألتش ع الاسم ليه

يا شاطر

دا الزهر عندى يا ولدى

ولا يديش

للشاطر

يدى العبيط

لكن يحكس^(١٣)

مع الشاطر

قال :

يا أرض بغداد

ما جاش^(١٤) خلى ورواى

حيطان بلدكى اشتكت

من كتر^(١٥) لطعاتى

بيبان بلدكى اشتكت

من كتر رداى^(١٦)

أحب موتى

٢٣ -

موال «بحر بغداد»

قال لها :

غريب ياطير ؟

قالت له :

من بغداد يا شاطر

«هما الكلمتين دول ، لا سألها اسمك إيه ولا

بت مين ولا شى واصل^(١) ولا هى سألته

اسمك إيه ، رُوح عيان وهى رُوح عيانه ،

جه دلوقت^(٢) عمل جمل زاد وزواد^(٣) وجه

ماشى ، جه رايح بغداد ، قال لك إيه :

أحسن حاجه أقعد ع المورده^(٤) شغت^(٥) البج

دى ، ع تنزل البنات تملى من المورده

ويمكن ألقاها ، خد معاه زاد وزواد ، وقعد

على أول مورده سبع تيام إن دى تنزل

مافيش ، قعد على تانى مورده سبع تيام ،

إن دى تنزل مافيش ، التالته ، الرابعه ،

لحد المورده السابعه ، لما قرب يخلص منه

المال والزاد والزواد .

بكى كده ، وقال دوره

قال :

يا ببح^(٦) بغداد

جاش^(٧) خلى ملا^(٨)

ولا دُلَى
فى حياتى

قال :

أمانه يا صياد

خدنى معاك

عدينى

قال له :

آخذك فىن ؟

عياك معدى

لعين^(١٧) تعدينى

قال له : ليه

ياك^(١٨) أنت اتبليت بالواد

اللى لابس العاج^(١٩)

على التينى^(٢٠)

قال له :

دا أنا مبلى بيه قبلك

وعشانه حاموت كافر

ما ح اتوفاش

على دينى

قال له اللى مبلى بيه آنا غير اللى مبلى

بييه أنت ، قال له لع .. قال له : طب

إدينى وصفاته ،

قال له :

إبيض ظريف المعانى

رقيق الوسط وصغير

نظرة عيونه تذلل النفس

وتحير

المهم لما ما لقيش فيه فايده ، جه شائق

روحه ، بعد ما شنى روحه جات تملا -

بعد دقيقتين جات جايه دى - طلت وقالت :

مين ده ؟ - دا اللى شافنى ف مصر ،
دى هى قالت : دا اللى شافنى فى مصر ،
والله دامت^(٢١) شنى نفسه عشانى لأشنى
نفسى عشانه ، وجات شانقه نفسها
عشانه ، جه أخوها ، لقيها^(٢٢) مشوقه هى
وده ، طبعها الناس قالت ده شنى روحه ليه
وهى شنت روحها ليه ، ضربوا بعض ،
ضربت ، ضربها ، هو جه باعت لأخوه
التانى وجات أمه وجه أبوه وجه^(٢٣) كلمهم ،
قالوا دول تدفنوهم مع بعض فى جبانه
واحد وتحتوا عصائين شجر ، عصايه
من هنا وعصايه من هنا ، كبروا وفات
سنتين ، جم من فوق وجه لافين على
بعض ، يعنى ماتجوزوش بعض فى الدنيا ،
واتجوزوا بعض فى الآخرة .

هوامش :

١- نهاليا .

٢- ذاك الوقت .

٣- متطلبات السفر .

٤- المكان الذى ترد عليه أو ترمر عليه السفن .

٥- ملك .

٦- يا بحر .

٧- ألم يأت ١٤ .

٨- ملاً .

٩- المقصود بها يرقع ويهدم .

١٠- اللقيط هو الجزء من الأرض العمودى على سطح الماء والمعروض

للتلويح فى أى وقت .

١١- أفرغ .

١٢- مفرد قلة ، وهى وعاء فخارى يوضع فيه الماء للشرب .

١٣- يأتى على غير الهوى .

١٤- ألم يأت .

١٥- كثرة .

١٦- رد الباب أى قفله أو سكه فى وجهه .

١٧- حتى لا ، وهو لفظ التحذير .

١٨- للاستفهام بمعنى هل .

١٩- المقصود بها اللون المالحى .

٢٠- المقصود بها اللون التينى .

٢١- مادام أى طالما .

٢٢- وجدها .

٢٣- جامرا .

* الزاوى :

عبد التينى عبد العظيم عبد الفلاح ، من مواليد ١٩٥٧ ، متزوج وله
ثلاثة أبناء ، عامل بمدرسة بلى زيد الإعدادية ، من قرية بلى زيد
الأكرد / مركز الفتح / أسيوط .

الشمس: أساطير قديمة وتقنيات جديدة

تأليف: فيليب بورجو(*)
ترجمة: أحمد هلال ياسين(**)

* فيليب بورجو Philippe Borgeaud

مؤرخ وباحث سويسرى فى الأديان القديمة، ورئيس مركز دراسات التاريخ القديم لمنطقة الشرق الأدنى بجامعة جنيف. من أعماله المنشورة الجديدة:

Recherchés sur le dieu pan (Rome-Geneva, 1979)

ونذاكرة الأديان (جنيف، ١٩٨٨)

La memoire des religions (Geneva 1988)

** كلية الألسن - قسم إنجليزى.

عين رع

من الحكايات الكثيرة التى ينتظمها التراث المصرى حول الشمس تلك المتعلقة بثورة الرجال (أو المؤامرة التى حاكوها). فعندما طعن رع - بصفته سيد الأرض - فى السن، استشار الآلهة فقر منه العزم أن يحرش الإلهة اللبوة سخمت Sekhmet (الذى يعنى اسمها ذات القوة) والتى كانت أيضاً عينه (يعكس هذا التجسيد لعين الشمس قوتها الخارقة) على البشر، ولم تكن الآلهة تعزم على أن تهلك البشر أجمعين، بل كانت ترمى فقط إلى خفض عددهم، بيد أن سخمت وقد استحالت قلبها جمره من نار يتطاير منها شرر الغضب والمقت أفلت منها زمامها فانقلببت مجنونة مخمورة بشهوة الدماء، وراحت تنقض غضباً وهياجاً، تغرق ذهن رع عن حيلة تهدئ من ثائرتها وتحول بينها وبين ما تعترزه من إيادة البشر أجمعين. ملأ قدها ضحكاً بشراب الجعة الذى لونه بحمرة قانية حتى فاض منه وسال ثم قدمه إليها. راحت لللبوة تلح من الجعة فى ظمأ حتى انشئت رأسها بنفثات الخمر، وعانتقتها فرحة شاملة فاهتزت طرباً ونسيت دواعي الغضب الذى كان يلهب بقلبيها. إذن نجت البشرية من الاندثار بيد أن شلعة الغضب التى اجتاحت الإلهة لم

لقد لعبت الشمس دوراً مهماً ذا أبعاد متكاملة فى النسق الأسطورى لثقافات متعددة، وفى أماكن متباعدة جغرافياً مثل: مصر القديمة، وإمبراطورية شعوب الأزتيك Aztec، وحوض الأمازون،... الخ.

فقد كان المصريون الأولون يعدون الشمس موضع قداسة والقطب الذى يدور فى فلكه كل شيء، وكانوا يراقبون سياحتها اليومية فى السماء باهتمام متزايد، وصوروا فى هيئة جعلت لها القدرة على التنيز بالمستقبل، تبع ذلك تصويرها فى هيئة قرص الشمس المتألق ضياء، بيد أنهم لم يقصروا اهتمامهم على وصف رحلتها النهارية، إذ انصرفوا باهتمام متزايد إلى تصوير سياحتها الليلية التى يلحق أثناءها بإله الشمس رع ابنه الفرعون الذى يحيا على الأرض إثر وفاته (وفاة الفرعون).

يضطررع أثناء سفره كل ليلة فى أرجاء العالم السفلى، وهو يستقل قاربه إلى التصدى لمنح عديدة ومغالية قوة تعالنه العداوة حتى يظليها، وخاصة أبهى Apepi الثعبان العملاق الذى ينقض عليه بضراوة شديدة، يقب الاقتراس من سحخته. ولذا فإن الشمس تعتبر انبثاق الفجر بمثابة ميلاد جديد لها.

الفائقة حماس تكوسيكاتل لدرجة الاشتعال فنهج على مثاله وقذف بنفسه في النار.

وعندما فرغت النيران من التهام الإلهين جلست الآلهة الأخرى تنتظر على لهف لحظة عودتهما. وبعد معنى فترة طويلة لونت حمرة خفيفة حواشي الأفاق، وغمر الأرض ضوء ساطع باهر. ويقال إن الآلهة ركعت لبتاح لها رؤية موضع ظهور نانهواتسين بعد أن اصطنع لنفسه هيئة الشمس، بيد أن نفراً قليلاً منهم صادفه التوفيق فيما نسباً به. وعندما بزغت شمس ذات حمرة قانية في الشرق، وقد استحوذ عليها الصجر وتسلل إلى روحها التناوب، لم يستطع أى منهم أن ينظر إليها، إذ استوت آية من البهاء والأبهة تعشى الأوصار، وصبت على الأرض دفقات من أشعتها فتمرت أرجاءها.

عشق استا لفانتو لحد الوله

نقص علينا إحدى أساطير هندو جيثاروس بالأمازون حكاية استا الشمس، وابن الخالق، الذى مجه الخالق بالطين وهو يغط في نومه. تحول الطين إلى امرأة، القمر نانتو التى احترق الشمس توقاً إلى معاشرتها، لكن نانتو ركبها الذعر وانقبض قلبها خوفاً وجفولاً، فصدت عن هواه وضنت بردها فكوت قلبه بصددها. انتهزت نانتو غفلة من استا وهو منهمك فى أخذ زينتته، ووضع أصابع اللزاق على وجهه كى يستهويها بجماله. وطارت إلى العالم العلوى كالتهم، حيث طلت أيضاً وجهها بالأصباغ ولكن فى هيئة خطوط سوداء قبل أن تصعد جاهدة إلى قبة السماء الكالفهد.

ربط استا ببغائه بمعصيه وركبته وطار بجناحيه المصطنعين فى الفضاء إلى نانتو. اشتبكا فى شجار حام، جن استا من الغضب فانهال عليها ضرباً نتج عنه أقول القمر. غالبته نانتو حتى غلبته، فانكسفت الشمس. تخض هذا الاشجار الذى كان مقدراً له أن يتكرر عن انكسار إرادة القمر وخضوعها للشمس. انخرطت نانتو فى بكاء مرير حتى تصرخ وجهها بالاحمرار، مما يعد تفسيراً لاعتبار تصرخ وجه القمر بالاحمرار نذيراً بأحداث عتيقة.

تزوج استا من نانتو فى النهاية وعاشرها على صنفاف نهر كانوسا. أضحت تحمل فى جوفها حملاً ورضعت طفلاً اسمه أونوشى (الحويان الكسول) الذى انحدر من صلبه هندو جيفاروس. كان استا مشتركاً فى العيال فصرعان ما نهم

تنطفئ قط. أخيراً وجد راع أن الكيل فاض به من أفعال البشر فقر أن يهجر الأرض دون رجعة، فامتطى ظهر نت Nut (البقرة السماوية) وعرج إلى السماء.

ثمة حكايات أخرى وردت فى نطاق نفس الأسطورة تخبرنا كيف أن عين راع، وقد اصطنعت لنفسها هيئة لبوة اسمها (تفتيت Tefnut)، قصدت منطقة فى أعماق بلاد النوبة واتخذت منها ملقى دائماً لها. وعلى هذا النحو حرم إله الشمس من عينه، فغاصت البلاد فى مستنقع القوضى الشاملة. اضطرت الآلهة إلى إرسال رسل إلى بلاد النوبة ليهدنوا من ثائرة الآلهة النارية الغاضبة والتى لا يؤمن لها جانب ويحولها على العردة. وهى مهمة وفق ثوث وهو قرد ذو مهارة وحكمة، فى أدائها أخيراً على أتم وجه.

اصطنعت الآلهة لنفسها هيئة قط (باست Bast)، أو اتخذت هيئة هاتور Hator، إلهة المشق والهوى، وشاع فى النفوس سرور كالخمر عندما عادت إلى مصر، فتهلت الوجوه بالبشر، وخفقت القلوب بالفرح.

الشمس الخمس

وفقاً لغراث شعوب الأزيك، كما سجل فى بطون كتب كثيرة مثل أسطورة الشمس التى حررت فى ناهواتل فى عام 1553 إثر الفتح الإسباني، فإن شمسا الحالية سبقتها إلى الوجود أربع شمس أخر. سطع ضوء كل منها فى حقبة معينة من أربع حقب مختلفة.

فعدت منتصف الليل اصطنعت الآلهة صفين، مولين موضع النار التى ظلت مشتعلة أربعة أيام وتقع بين الصفين ظهورهم. انضم تكوسيكاتل ونانهواتسين Nanahuatzin Tecuciztecatl إلى أحد الصفين مولين وجهيهما نحو النار. التفتت الآلهة أولاً نحو تكوسيكاتل وخاطبته قائلة: هيا.. ألق بنفسك فى النار. أحس بأديم الأرض تحته يكاد يشعل وبوقدة النار الكاوية تكاد تلفحه، وهم أن يقذف بنفسه فى النار، إلا أن شجاعته لم تواته فاستطارت إرادته واننذر عزمه وجفل متراجعاً.

وعندها التفتت الآلهة نحو نانهواتسين حاثه إياه على النقف فى النار.

اشتعلت جوارحه بنيران مقدسة، فلم يتردد وألقى بنفسه فى النار غير هياب أو وجل. أثار نانهواتسين بشجاعته

الرجال. بيد أن ثمة ناجين من هذا الدمار الشامل منهم نفر قليل من الآلهة وزوج من البشر يتغذيان على قطرات من ندى الصباح سوف يعيشون على أرض بوجهها المشوشب تضىء بخضرة متأقّة تبرز من وسط مياه البحر.

وستواصل ابنة الشمس مسيرة أمها فوق الحقول لتستولدها محاصيل دون الحاجة إلى حرث.

هيلوس وجماله السماوى الفاتن

تخبرنا الأساطير اليونانية أن يورانيوس Uranus (السماء المرصعة بالنجوم)، وجيا Gaea (الأرض) يمثلان أول زوجين فى عالم كان يخلو من أى شىء سوى الفوضى الشاملة والرغبة، وأنجبا العمالقة Titans الذين كانوا يتمتعون بقوة هائلة تمز على التصديق وإن كانت تقتصر إلى ملامح محددة. فذكر من هؤلاء العمالقة اثنين هما هيبيريون Hyperion (يعنى اسمه يخلق فى الفضاء) وثيا Thea (المقدس) ويشابه هذا الجيل الأول من الذرية من الجنسين ذرية الليل وهى ابنة تمخصت الفوضى الشاملة فولدتها دون أب. حظر يورانيوس على ذريته وهم يخوضون فى الظلمة الحالكة الخروج من أسر الظلام لتصافح أعينهم الضياء، وحبسهم فى أعماق جيا التى واصل مضاجعتها بإسناد سائر الظلام عليها.

طلبت 'جيا' إلى أطفالها أن يقتصوا لها من يورانيوس، وسلمت سلاحاً لأصغر أطفالها كرونوس فاستخدمه فى استئصال أعضاء يورانيوس التناسلية مما أدى إلى القطيعة الثامة بين السماء والأرض.

يقال إن هيلوس إله الشمس والذى ينتمى إلى الجيل التالى، وأخو القمر والفجر، والمعاصر لزيوس وآلهة الأولمب، هو ثمرة الحب بين هيبيريون وثيا. وقد أعاد بضيانه الذى غمر أرجاء الكون سيرة أبويه العمالقين التى جمعت هالة القداسة إلى رفعة وسمو الصياحة الأبدية فى السماء.

كان هيلوس سائق عرية لا نظير له فى حسنه الباهر. كان يسوق عريته أثناء النهار تجرها خيول مجنحة منطلقاً من الشرق قاصداً الأفق الغربى، وحتى صغاف المحيط الذى تحيط مياهه بالأرض كحزام تتمنطق به.

وهناك يستقل وعاء أجوف بالغ الضخامة ويبحر خلال ظلمة الليل حتى يصل إلى الفجر فى طلعه السحرية فوق

أرونشى بصحبة قبيلة من الإخوة والأخوات، منهم درفيل المياه العذبة، والبكارى، بيد أن أعظمهم أهمية امرأة شابة اسمها مانيوك، رفيقة هنود جيفاروس التى لا تضن عليهم بالعون ولا تبخل عليهم بالنصيحة.

السيدة شمس والسيد قمر

يتضمن الشعر التقليدى لدول البلطيق طائفة كبيرة من القصص التى تدور حول الشمس والقمر والنجوم.

تحدثت إحدى أغاني ليتوانيا الشهيرة عن الزوجين: القمر (مذكر)، والشمس (مؤنث) بعد انفصالهما بالطلاق إثر اكتشاف الشمس خيانة القمر لها مع نجم الصباح. أنزل بركوناس أقصى العقوبة بالزوج الأثم بأن أهوى عليه يسفه فشقه نصفين مما أدى إلى أن يتتاب القمر تغيرات وأحوال فيتناقص حجمه حتى يتخذ هيئة الهلال، ثم يكتمل فيصير بدرًا.

ولعل هذه القصص أصداء روايات فى التراث العالمى بالغة فى القدم. ثمة قصة مسجلة عن مبشر مسيحى عاش فى القرن الخامس عشر يعال فيها التوقير والإجلال للذين كانت تكهما قبيلة تغطن منطقة بحر البلطيق لمطرفة حديدية ضخمة. إذ أخبره أحد الكهنة الوثنيين أن السيدة شمس كانت قد أودعت فى سجن بأحد القلاع بأمر من أحد الحكام الطغاة فى المنطقة إلا أنها تمررت من الأسر بفضل علامات أبراج الفلك Zodiac Signs التى استخدمت مطرفة هائلة لتحطيم البرج الرئيسى للقعة.

أما فى أساطير أيسلندا القديمة (أسطورة خداع جلفى التى تشكل الجزء الأول من كتاب Prose Edda الذى كذبه سنورى سترلسون فى القرن الثالث عشر) فإن مانى (القمر مذكر) هو أخو سول (الشمس مؤنث) وهما أبناء منديلفارى Mundilfari (الذى يسوق مركبة الزمن) يهرول القمر والشمس مستبقيين فوق صفحة السماء دون أن يتباطأ فى سيرهما الذى يشبه الهزولة أو يتأقلا، الشمس فى المقدمة يتبعها على الأثر القمر، يطارد كل منهما بإصرار لا يعرف الهوادة ذنب هائل الحجم يوشك أن يلحق بهما ويلتهمهما.

وفى نهاية الزمان سوف يلحق بهما الذئبان ويلتهمهما. وسوف تندثر النجوم، وتتصدع الجبال وتتلأشى، وسوف تطفى مياه المحيطات على اليابسة وتبقى الآلهة ويهلك

كان الأمر يقتضى جريمة من الشناعة فى غاية لتكرار على الشمس صفوها وتغضب عليها عيشها لتدفعها إلى الانحراف عن مجراها الأبدى. اقترفت هذه الجريمة الشنعاء أتريوس Atreus بقتله أطفال أخيه التوعم ثيستس Thyestes. ودعا أباً الأطفال إلى وليمة وقدم له أجزاء من أجساد الأطفال القتل قام بطهيها. وبعد أن فرغ ثيستس من تناول طعامه أطلعته أخوه على رموس أطفاله، وأخبره بصنف الطعام الذى كان قد فرغ من تناوله. عندما علم هيليوس بهذه الفعلة الشنعاء نكص على عقبيه وعاد أدراجه خلفه الذعر وتتمشى فى أوصاله رجفة وقد تجلى الوجوم فى صفحة وجهه.

مقال ذو صلة: التفكير بالصور

إن الأحداث غير الطبيعية التى تسلفت الأنظار بشذوذها، وما تنسم به من شطط وإغراق فى الخيال تعد من الملامح الرئيسية للأساطير التى تتحدى عقولنا ولا نهضمها أذهاننا؛ حيوانات قادرة على الحديث أو بشر يتحولون إلى حيوانات أو نباتات وآلهة وأبطال يتميزون بقدرات خارقة تعز على التصديق أو التأمل.

بيد أن ما تستبجحه الأساطير لنفسها من الإغراق فى الخيال لحد الشطط لا يمثل فى الحقيقة تخطياً لقواعد العقل والمنطق. فالعناصر التى يتشكل منها العالم تعد بمثابة المادة الخام التى يصاغ منها عالم الحدوتة أو القصة. فتفقد أشياء من الواقع أدوات أى صور تمكن القصة من إيصال المعنى.

«فالعقل البدائى، كما سماء عالم الأنثروبولوجيا الفرنسى كلود ليفى شتراوس قادر على التفكير العميق وحل العقد المستحكمة مثله فى ذلك مثل عقول الفلاسفة أو علماء الرياضيات؛ فهو عقل يستعين فى عمله بعناصر من عالم الواقع. فهو لا يصب جل اهتمامه على هذا العالم، وإنما يسترشد العون فى عملية التفكير من K. ولذا فإننا لا ندهش عندما نعلم أن بعض الصور التى تشيع فى الأساطير تتردد على الأناسة فى أماكن عديدة، وفى حقب تاريخية متباعدة. بيد أن هذا لا يعنى أن هذه الصور تنقسم بالتأويلات متشابهة فى أوساط ثقافية متباعدة أو عبر أزمان مختلفة.

من هذه الصور التى يشيع استخدامها فى الأساطير صور ذات صلة بالضوء الذى يشع من الأجسام السماوية؛ الشمس والقمر والكواكب والنجوم. وتحظى الشمس بمزلة

أمواج المحيط الهادرة فى صخب يصم الآذان. اتخذ هيليوس من نبات المحيط رقيعات له. أنتج زواجه بهن أطفالاً يشبهون الفزع فى القلوب، وعلى شيء كثير من الشذوذ والغرابة منهم سيرس Circe، الساحرة التى عاشت فى جزيرة أيا Aea الغربية (والتى تقع على مقربة من إيطاليا وفقاً لأسطورة أوديسا)، وأيتس Aeetes ملك كولشيس Colchis، وهى أرض تقع عند سفح جبال القوقاز على شاطئ البحر الأسود. ولد «أيتس» ابنة هى ميديا وهى ساحرة أخرى شهيرة ذاتة الصيت.

كان هيليوس فظناً قريباً ذا خبرة بالفنوس وقدرة عجيبة على قراءة وجوه الرجال والآلهة كصفحة من كتاب مفتوح. وكان يعمل جاسوساً بإيعاز من أولاد أعمامه، آلهة الأولمب. كان على اطلاع تام على خبايا الأحداث. فكان على علم حتى باختطاف هاديس Hades ملك العالم السفلى لابنة ديمتر بيرسيفون Persephone. غير أنه عاش فى نطاق ذاته نائياً بنفسه عن مشاكل آلهة الأولمب. فإذا تعرض للهزة أو السخيرية فإن الآخرين كفيلون بالقصاص له ممن أساءوا إليه. لذلك عندما ذبح رفاق أوديسيوس فى أسطورة أوديسا بعض أفراد قطعانه وأكلوها، أحس بطلعة نجله تصيب كبرياءه فطلب إلى زيوس Zeus أن يقتص له منهم فعاقبهم بأن أهلكهم بإغراق السفن التى يستقلونها فى البحر.

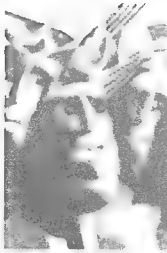
إن شيئاً يجب ألا يفسد على هيليوس سياحته اليومية فى السماء بدقة فلكية. بيد أنه ذات يوم طلب فيثون Phaethon (ذو الضياء) ابن هيليوس إلى أبيه أن يسمح له بقيادة عربة الشمس ليبرهن على إلهيته. بيد أنه لانفكاره إلى مهارة والده وحكته، قاد العربة على مبعدة جد قريبة من الأرض حتى كادت تشتعل بما تصبه عليها الشمس من دفقات حامية من أشعتها. فأنزل به زيوس أقصى أنواع العقاب. سلط عليه صاعقة سوت به الأرض، ثم قذف به فى أحد الأنهار. كان هيليوس يئن تحت عبء التبعات الجسام التى شغلته عن أن يفرغ للندب حظه ومكابدته الحسرات على ابنه ولذا نزل عن هذه المهمة لأخوات فيتون الهيلياوس الثلاثى أنفجرن باكيات بدموع حارة ملتهبة صاعدة من أعماق الصدور التى سرعان ما تحولت إلى بلورات من العنبر، وهو التعبير للمجدد عن الأحران التى تستثيرها الشمس فى القلوب.

اليومية تشير إلى أبعاد المكان، كما أنها تقسم اليوم إلى فترات زمنية محددة. وفوق كل ذلك فهي تجعل الأشياء مرئية. فهي تسبق على الأرض رداء من ضياء بهيج وتنفث الحرارة اللازمة للحياة.

وكثيراً ما يُعد هيليوس عيناً ومراقباً للأحداث، وهو ما يتفق مع المفهوم الموهل في القدم والذي شاع في الأذهان والذي يرى أن ثمة عيناً تنير الشيء الذي يقع عليه بصر هيليوس. وينطبق هذا المفهوم على عين ذلك الحكم الذي يبث الرعب في القلوب، إله الشمس المصري رع، وعين إله الشمس الإغريقي هيليوس Helios التي لا تغفل عن شيء أو حدث.

فريدة في هذا الثابت لأجسام السماء المنيرة؛ إذ إنها توحى بأفكار عن بدايات الأشياء ونهاياتها، وتسبب الضياء ذروة الظفر يومياً بقشعة الظلام وبث الطمأنينة في نفوس البشر بعد أن نهش قلوبهم القلق والمخاوف من الظلمة الحالكة.

فعندما تطلع الشمس من مغربها لتستأنف سياحتها اليومية من الأفق الشرقي إلى الأفق الغربي يتماورها تغيرات في شدة الحرارة المنبعثة منها، بادئة بخيوط الفجر الزرقاء تنشب في الظلماء حتى تتدرج في كبد السماء عدد الظهيرة تصب على رؤوس البشر نارا أو تريق عليهم شعاعها الدافئ، ثم تؤذن بالمغيب فيهبط قرصها وديماً أليفاً في الشفق وقد استلقت منه روح الشباب الفانز، فإنها أثناء هذه الرحلة





من أساطير الإغريق

الملك أوديب

تأليف: روبرت جريفز
ترجمة: توفيق على منصور

ولكن القدر قدر له أن يعيش ويبلغ
أعلى درجات الصبا والقوة. فالتقطه أحد
الرعاة من مدينة كورنثيا وأسماه أوديباً
لأن قدميه مثقوبتان، وقدمه إلى بوليبيوس
ملك كورنثيا. وتقول رواية أخرى إن الملك
لايوس وضع الطفل في صندوق خشبي
حملته إحدى السفن لتلقى به في عرض
البحر، ولكن الأمواج ظلت تتقاذفه حتى
أوصلته إلى شاطئ فالتقطت الصندوق
وقدمته لزوجها الذي كان هو الآخر لم
ينجب أطفالاً، فسر بأوديب وقرر أن يربيّه
كولد له، حتى كبر وصار شاباً.

وذات يوم عيره أحد شباب كورنثيا
بأنه لا يشبه أباه ولا أمه، فذهب إلى
راهب معبد دلفي وسأله عما يخبئه له
القدر. فنهده الراهب قائلاً: «اغرب عن

تزوج الملك لايوس من بوكاستا وظل
متربحاً على عرش طيبة بدون وريث. ولكي
يخفف من حزنه على عدم إنجاب أطفالاً
استشار سراً راهب معبد دلفي، الذي أبلغه
بأن ما يراه في قرارة نفسه حزناً وسوء
حظ ما هو إلا نعمة لا يدرك مداها، «لأن
أى طفل تنجبه لك زوجتك بوكاستا سوف
يقتلك»^(١).

لهذا امتنع عن معاشرة زوجته معاشرة
الأزواج وابتعد عنها دون أن تدري هي
لذلك سبياً. فغضبت، ولكنها احتضنته في
إحدى الليالي عندما وجدته سكراناً،
وأشبع شهوتها منه، وبعد مرور تسعة
أشهر وضعت له طفلاً وحملته الحاضنة،
فاختطفه من بين ذراعيها وثقب قدميه
بمسار وربطهما ثم ألقى به فوق جبل
سيثارون.

وجهي يا أيها الوغد! فسوف تقتل أباك
وتتزوج أمك! .

ولما كان أوديب يحب ملك كورنثيا
بوليبوس وملكتها بيريبويا اللذين ربياه
وشب على أنهما أبواه، فقد أبى أن يجلب
عليهما الغم والحزن، وقرر ألا يعود إليهما.
وفي أحد الممرات الضيقة الواقع بين دلفي
ودوليس تصادف أن قابل لايوس الذي
أمره بجفاء قائلاً: «أفسح الطريق لمن هو
أفضل منك». وكان لايوس راكباً مركبة
بينما كان أوديب سائراً على قدميه.
فأجابه أوديب بشجاعة قائلاً: «لا أعرف
أحدًا أفضل مني إلا الآلهة ووالدي». فصاح
به لايوس: «لسوف يصيبك مصير أسوأ مما
أصابك!، وأمر سائق مركبته باستمرار
المسير.

وبينما العربية تتطلق بالملك لايوس
دهست قدم أوديب الذي استشاط غضباً
فقدف السائق بحريته فأرداه قتيلاً، ثم
جذب لايوس من المركبة فالتفت الأسراع
على قدميه وصار طريقاً في الطريق،
فضرب أوديب الخيل بالسوط حتى انطلقت
وهي تجر لايوس بأسراعها على الطريق
حتى لقي حتفه. وتولى ملك بلاتايا دفن
الجثتين.

كان لايوس في طريقه إلى المعبد
لكي يسأل الراهب عن كيفية التخلص من
الوحش أبى الهول الذي يهدد طيبة^(١).
وهذا الوحش أنثى ابنة طيفون^(٢) وإكيدنا،
ويقول البعض إنها ابنة الكلب أرثوروس
وشيمرا^(٣)، وطارت من قمم جبال إثيوبيا
إلى طيبة. ويتميز بأن لها رأس امرأة

وجسم أسد وذيل أفعى وأجنحة نسر.
أرسلتها هيرا زوجة زوس أخيراً لمعاقبة
طيبة على خطف ملكها لايوس الطفل
كريزيوس من بيزا. وظلت واقفة على قمة
جبل بالقرب من المدينة تسأل كل المارة
من قوم طيبة على حل للغز الذي وضعته
إلهات الشعر والموسيقى الثلاث حيث يقول:
«ما الكائن الحي الذي له صوت واحد،
وأحياناً يكون له قدمان وأحياناً ثلاثة أقدام
وأحياناً أربعة أقدام، ويكون أضعف كلما
كثرت أقدامه؟»، فمن لم يستطيع حل للغز
ابتلعته على الفور، ومن هؤلاء الذين ساء
حظهم ابن شقيق يوكاستا.

فإذا ما اقترب أوديب من طيبة بعد أن
قتل لايوس أجاب بالحل للغز: «إنه
الإنسان؛ لأنه يزحف على يديه وقدميه
وهو طفل صغير، وتتنصب قامته فيمشي
على قدميه عندما يدرك مرحلة الشباب،
وعندما تدركه الشيخوخة يتوكأ على
عصا». وعندئذ قفزت أنثى الوحش أبو
الهول من أعلى قمة جبل فيشيام إلى
الوادى المجاور فتحطمت. وعرفاناً بفضل
أوديب الذي خلّص طيبة من مخاطر
الوحش قرر قوم طيبة تنصيب أوديب ملكاً
على طيبة مع زواجه من الملكة يوكاستا،
دون أن يعلم أنه قتل أباه وتزوج أمه.

وحينئذ أصاب طيبة وباء خطير وصرح
راهب معبد دلفي عندما استشاره أوديب
بضرورة طرد قاتل الملك لايوس! ولم يكن
أوديب يعرف من الذي قتله وهو في طريقه
إلى طيبة؛ فصرح قائلاً: «عليك اللعنة يا
من قتلت لايوس! ولسوف أحكم عليك
بالنفي! .

وقت واحد، وتكرأ له؛ وظل أوديب ينتقل من بلد إلى بلد بصحبة ابنته المخلصة أنتجوتة حتى أوصلته إلى مدينة كولوناس في إقليم آتيكا حيث كانت ملانكة الانتقام تنتظره في بستانها، وظل مقيماً به حتى الوفاة. ودفن جسده الملك ثيزيوس في جوار المقابر المقدسة في أثينا وكانت ابنته المخلصة تربيته عند النهاية^(١).

الهوامش:

(١) Robert Graves, *The Greek Myths*: 2, (Harmondsworth: Penguin Books 1960), pp. 9 - 15.

(٢) Arthur Cotterell, *A Dictionary of World Mythology*. (Oxford: Oxford university press, 1992), p. 50.

يقول آرثر كوتيريل إن أبأ الهول المسمى شلال إله الشمس، يمثل أسداً رابضاً برأس إنسان يرتدى فوق رأسه لباس الرأس الذي كان يرتديه فرعون مصر، بناءً على اثنين في الألف الثالثة قبل الميلاد في إحدى التوابل الواقعة في حفرة للجزرة شرقي الأهرامات ليجمها من حدر الإله رع. وتقول الأسطورة إن أبأ الهول وعد تجمس الرابع بأن يطلى مصر إذا هو طهر الزمان التي تطلّى مخالجه.

أما في اليونان، فكان أبأ الهول وحشاً له وجه وصدر امرأة وجسم أسد وذيل أنثى وأجنحة نسر، أرسلته الإلهة هيرا لإزواج قزم مدينة طيبة. وشقت طريقاً فوق صخرة تطل على البحر وتطلّب من كل مار بالمطريق أن يحمل اللغز، حتى إذا مر أوديب وحل اللغز ألقى الرمح بنفسه في البحر وتهدد الخوف منه (ص ٥٠).

ويقول جون هيث سبنز في قصيدته أبأ الهول: ذلك الوحش الذي نراه ركاماً ومن فصولة القطع ليس مؤثراً. وإنما هو يحتوى ما بين رجله هناك المجد الخاوي.

توفيق على منصور، مترجم، «جون هيث سبنز: أبأ الهول» مختارات شعرية مترجمة من الإنجليزية، الجزء الثاني، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة: المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣م)، ص ٢١٩ - ٢٢٢.

(٣) طيفين وحسن له مائة رأس، وقته زوس. Victoria Neufeldt, *Webster's New World College Dictionary*, (New York: A Simon and Schuster Macmillan Company, 1996), p. 1447.

(٤) Ibid., "Chimera", p. 244.
(٥) Graves, op. cit., p. 13.

يقول روبرت جريفز إن سوجموند فريد المحال النفسى وبسر أسطورة أوديب بأنها «عقدة أوديب» على أساس جنسى. ولكن بلوتارك في كتابه «عن إيزيس وأوزيريس» ينفي هذا التحليل على أساس جنسى (ص ١٣).

(٦) تالار سوفيوس أسطورة أوديب في مسرحيته: *Oedipus The Tyrant, Oedipus at Colonus*.

وكان العراف الأعمى تيريزيوس معروفاً بحكمته وقدرته على التنبؤ في بلاد الإغريق، إذ وهبته الإلهة أثينا القدرة على التنصت والتفقه في لغة الطير، ووهبه زوس العمق في الفكر والعمر الذي يمتد على طول سبعة أجيال.

دخل تيريزيوس قصر الملك أوديب متوكناً على عصاه، وأفصح عن إرادة الآلهة، «بأن والد يوكاستا ألقى بنفسه من فوق الجدار لكي يخلص طيبة من الوباء الذي لحق بها؛ وامتدحه أهل طيبة لهذا الصنيع؛ ولكن شخصاً آخر من الجيل الثالث له مناظرة به نفس التضحية، ذلك لأنه قتل أباه وتزوج أمه. ولتعلمى يا أيتها الملكة يوكاستا أن ذلك الشخص هو زوجك أوديب!»،

ولم يصدق أحد قول تيريزيوس في بادئ الأمر، ولكن قوله تأكد أخيراً بأقوال الملكة بيريبويا ملكة كورنثا التي أعلنت تبنيها لأوديب. وعندئذ شنقت يوكاستا نفسها من العار والحزن، بينما فقا أوديب عينيه يديوس النقطة من ملابس يوكاستا^(٥).

ويقول البعض إن أوديب ظل يطارده صوت الضمير متمثلاً في ملانكة الانتقام التي تدعى إيرينيس التي اتهمته بأنه السبب في موت أمه، ولكنه استمر يحكم طيبة إلى حين أن سقط شهيداً في ميدان القتال.

وتقول مصادر أخرى إن كريون شقيق يوكاستا طرده بعد أن لعن ولديه إيتيوكليس وبولينيسيز اللذين كانا ولديه وأخويه في

آجامنون وكليتيمنسترا

وفى يده الهدايا القيمة وفى قلبه الحقد
المرير.

وفى أول الأمر رفضت كليتيمنسترا
عروضه؛ لأن آجامنون نهب حراس قصره
إلى المراقبة الدقيقة وإبلاغه كتابة بما
يحدث فى القصر.

ولكن إيجيستوس صاحب كبير الحراس
إلى جزيرة تانية مهجورة، وتركه فيها بلا
طعام ولا شراب حتى افتقرسته الطيور
الجارحة. وهنا رضخت كليتيمنسترا
لإيجيستوس وارتدت فى أحضانه.

وتخليداً لهذا الانتصار قدّم إيجيستوس
قرايين لإلهة الحب أفروديات وقرايين من
الذهب والمفروشات إلى آرتيمس إلهة الحياة
الغطرية والطفولة التى حملت ضغائن ضد
أسرة آتريوس: آجامنون ومينيلوس.

ولم تكن كليتيمنسترا تكن لزوجها
آجامنون إلا القليل من الحب لأنه قتل
زوجها السابق طانطالوس ثم تزوجها
بالقوة؛ وقبل أن يذهب إلى الحرب ضحى
بقلدة كيدها ابنتها إيفيجينيا للإلهة التى
تثير الرياح وتدفع السفن إلى طروادة؛
وطال أمد الحرب التى لم تبد لها نهاية.
وقد أبلغها أواكس الذى نجا من المعركة أن
آجامنون تزوج كاساندرا العرافة المتنبئة
بالأحداث التى لا يؤمن أحد بنبوءاتها، وهى
ابنة ملك طروادة، وأنجبت له ولدين. وقد
أثار حديث أواكس ثائرة كليتيمنسترا
فقررت قتل زوجها (١).

خضع ملوك المناطق الإغريقية جميعاً
لسلطان الملك آجامنون فى البر والبحر.
ثم وجه آجامنون حملته لطانطالوس ملك
بيزا فقتله فى المعركة وتزوج بالإكراه
أرملته كليتيمنسترا ابنة الملك تينداريوس
ملك أسبرطة، ثم تزوج مينيلوس شقيق
آجامنون هيلانة شقيقة كليتيمنسترا.

وولدت كليتيمنسترا لآجامنون ولداً هو
أوريستيس، وثلاث بنات هن إليكترا
وإلفيجينيا وكريزوتيميس (٢).

وعندما خطف باريس بن الملك برايام
ملك طروادة هيلانة زوجة مينيلوس أعلن
آجامنون الحرب على طروادة وظل كل من
آجامنون ومينيلوس بعيداً عن البلاد لمدة
عشر سنوات، بينما لم يلحق بهم
إيجيستوس فى الحملة، بل ظل باقياً فى
مملكة أرجوس لى ينتقم من أبناء
آتريوس: آجامنون ومينيلوس. وصمم
إيجيستوس على ألا يصبح حبيباً
لكليتيمنسترا فقط، بل أن يقتل آجامنون
بعد عودته من الحرب كذلك.

وأرسل زوس الإله الأعظم العالم بكل
مجريات الأمور رسوله الداهية هيرميس
إلى إيجيستوس ليثنيه عن عزمه على قتل
آجامنون؛ لأن ابنه أوريستيس سوف ينتقم
لأبيه عندما يكبر، ولكن إيجيستوس لم
يقتنع بما طلبه منه هيرميس وقرر التوجه
إلى ماسيناى حيث توجد كليتيمنسترا

وتآمرت كليتيمنسترا مع عشيقها
إيجيستوس على قتل كل من آجامنون
ومحظيته كاساندرًا.

ولكى لايفاجؤهما حضور آجامنون،
كتبت إليه كليتيمنسترا رسالة تطلب منه
فيها أن يوقد مشعلاً على قمة جبل إيدا
المطل على طروادة بمجرد سقوط هذه
المدينة. ثم نظمت سلسلة من المشاعر
تضام على طول الطريق حتى تصل إليها.

وعينت أحد المراقبين المخلصين فوق
برج القصر لمراقبة المشاعر ثم يبلغها
بالنبا. وظل الحارس المراقب رابضاً عاماً
بأكمله فوق القصر يرقب المشاعر حتى إذا
رآه توجه إلى سيدة القصر يبلغها بالنبا.
وتخليداً لهذا النبا نحرت القرابين شكرًا
للآلهة؛ ولو أنها كانت تود لو أن الحرب
ضد طروادة تكون بلا نهاية. وعين
إيجيستوس أحد حراسه المخلصين لمراقبة
قدوم سفينة آجامنون ووعده بمكافأة
ذهبية إذا هو أبلغه بأن آجامنون وطلت
قدماه أرض الوطن.

وفي طريق عودة السفن الإغريقية بعد
الحرب إلى وطنها هبت عواصف رعدية
حطمت كثيراً من السفن، ولكن سفينة
آجامنون رست بسلام؛ بينما قدفت الرياح
بسفينة ميثيلوس إلى السواحل المصرية؛
ولكن ريحاً لطيفة أعادته إلى بلاده.

وما إن هبط آجامنون إلى الياينة حتى
سجد شكرًا للآلهة وبكى فرحاً عندما لامست
جبهته أرض الوطن وعندما أبلغ الحارس
إيجيستوس نبأ قدوم آجامنون اختار
إيجيستوس عشرين مقاتلاً شجاعاً وعينهم

في كمين داخل القصر، وجهاز مائدة عظيمة
حافلة بألوان الأطعمة ثم ركب مركبته
وتوجه للقاء آجامنون.

واستقبلت كليتيمنسترا زوجها آجامنون
الذي أنهكته الحرب ورحلة العودة بكل
مظاهر الفرح والترحيب، ويسطت له بساطاً
من المخمل وقادته إلى الحمام حيث أعدت
الجواري الحسان له حماماً دافئاً.

أما كاساندرًا فقد ظلت منتظرة خارج
القصر، وقد تنبأت بشر مستطير؛ ورفضت
الدخول، وصرخت بأنها تشم رائحة الدماء،
وأن لعنة أسرة ثايستيس تحل ثقيلة الخطي
في صالة الطعام.

وعندما فرغ آجامنون من الاستحمام
وطلت إحدى قدميه الأرض خارج الحمام،
وهو شغوف إلى المشاركة في المائدة
البشرية التي أعدت له، تقدمت إليه
كليتيمنسترا وكأنها تضع المناشف عليه
لتجففه، ألقت على رأسه جلباباً من الشبك
نسجته بيديها وليس له فتحات للعنق أو
للأكمام، فصار صيداً مثل السمكة، حتى
أجهز عليه إيجيستوس بيديه، حيث ضربه
ضربتين بسيف ذي حدين، فسقط في
الجانب الفضي من الحمام، حيث انتقم
منه كليتيمنسترا بضربة على رأسه ببيلة
حاددة، نظير ما ارتكب في حقها من خطأ.
ثم انطلقت مهولة إلى خارج القصر لتقتل
كاساندرًا بالبيلة نفسها؛ دون أن تلقى
اعتباراً لأن ثقفل أعين زوجها المتوفى
وقمه؛ بل مسحت من فوق رأسها آثار
الدماء التي تناثرت عليها من زوجها؛
لتوحى بأنه هو الذي قتل نفسه^(٣).

الفاجعة، فقدم القربان لأرواحهم وبنى
شاهداً (نصباً تذكاريًا) لهم بجوار نهر مصر
(وهو ليس بنهر النيل ولكنه في وادي
العرش).

وبعد ثمانى سنوات، عاد مينيلوس إلى
أسبرطة فبنى فيها معبدًا لإله آجامنون.

الهوامش:

(١) Robert Graves, *The Greek Myths: 2.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1978), pp. 50-56.

(٢) يقول ريجرت جريفز في الجزء الأول من الأساطير الإغريقية (ص ٢٦٧) أن إيفيجينيا ابنة تيزيوس وأنها ميلانة، نصبت راحة لمجد أرتميس إلهة الطفولة البريرة التي أملت ولادتها بسلام.

ويدعى البعض أن كليتمينسترا أشفقت على إيفيجينيا فقبلها. وأن آجامنون وعد بتقديم إيفيجينيا ضحية للآلهة في مبداء أربيس الأمر الذى عز على أمها أن تكتمل. وأن الإلهة أرتميس أنقذت إيفيجينيا من النحر كضحية للآلهة، بأن غلفتها بحسابة وساقها إلى محبها حيث نصبها رئيسة للرهبان وفوضتها بالسلطة الوحيدة لتداول مثاليها المقدس.

وكانت إيفيجينيا تكره التضحية بدماء البشر، فقدمت الإلهة كبش للفداء بدلًا من إيفيجينيا: (جريفز - ٧ ص ٧٤).

وقد أنشأت الإلهة أرتميس آجامنون بتهمة التضحية بابلته في أربيس، فضلًا عن أنه افتخر بأنه يصيب الغزال من مدى بعيد بحيث لا تصطليح أرتميس أن تصدح حذره. ويقول بعض المؤرخين في علم الأساطير إن آجامنون ذبح عذرة مقدسة لدى الإلهة أرتميس، فدورعته وهرضت شقيقه إيفيستوس على طلع أخيه وقتله. (جريفز - ٧٨، ٨٧، ٢٩١).

(٣) تعتبر أسطورة هذه الزوجة التي تأمرت مع عشيقها على قتل زوجها هي النمط الأصلي Archetype لكل القصص المماثلة. ففي أواخر القرن الثاني عشر كتب ساكسوجراماتيكوس للدانماركي رواية مماثلة عن تاريخ الدنمارك History of Denmark، وهي الرواية التي أوحى إلى الشاعر المسرحي الإنجليزي ويليام شكسبير أن يكتب مسرحية هامليت Hamlet أمير الدنمارك. (جريفز - ٥٥ ص).

ودارت في القصر معركة حامية بين
الحرس الخاص لآجامنون وأعوان
إيفيستوس. وذبح المقاتلون كالأضحايا في
الوليمة، بينما رقد الجرحى يننون من آلام
جراحهم؛ وانتصر إيفيستوس في النهاية.
وفي خارج القصر تدهرجت رأس كاساندر،
وقام إيفيستوس بقتل ولديها من
آجامنون.

وقعت هذه المذبحة في اليوم الثالث عشر
من شهر يناير، وهو اليوم الذى أعلنته
كليتمينسترا عيدًا سنويًا تحييها بالرقص
والموسيقى وإقامة المآدب وتقديم القربان
للآلهة. وبينما صفتت بعض النسوة لهذا
القرار، استكرته النسوة الشريفات
الفاضلات.

ويدعى سكان أسبرطة أن آجامنون
مدفون في إحدى قرأها الصغيرة حيث
يعرض قبر وتمثال كليتمينسترا وضريح
وتمثال كاساندر؛ حيث يظن المواطنون أنه
قتل فيها؛ ولكنه قتل في ماسيناى بالقرب
من الضحايا الذين قتلوا معه من أتباعه
وكذلك أبناء كاساندر.

وأبلغ بروتوس بنى فاروس
(الإسكندرية حاليًا) مينيلوس بنياً هذه



أسطورة من فييتنام جنى جبل «تات فيين»

يرويها: برنار كلافيل
ترجمة: خليل كلفت

احتاج إلى طول النهار لكي يفرغ منه.
كانت الشمس قد غربت في ذلك الحين
عندما سقطت الشجرة أخيراً بفرقة عنيفة
من الأشواك المهروسة. أخذ «مين» فأسه
وعاد إلى مسكنه، عازماً على تقطع
الشجرة في صباح اليوم التالي. فقط،
عندما عاد بعد ليلة جيدة من الراحة،
كانت الشجرة الضخمة واقفة ولم تكن
تحمل أى آثار لضربات الفأس. وحدها
الأشواك المهروسة أثبتت أن «مين» لم
يخطئ الشجرة وأنه لم يكن يحلم.

الحطاب الشاب، الذى لم تكن تنقصه
الشجاعة، استأنف العمل، وهو فى حيرة
من أمره، وقضى نهاراً جديداً فى الضرب
بالفأس بقوة.

وفى الغسق، سقطت الشجرة، ويعد أن
قطع «مين» حوالى مائة خطوة فى اتجاه

كان هناك قديماً، عند سفح جبل «تان
فيين»، حطاب شاب اسمه «مين»، عاش
وحيداً فى كوخ من الأغصان، وفى كل
صباح، كان يذلف إلى الغابة، ويقطع
الأشجار، ويقوم بتقطيعها إلى أشكال مدورة
كان يدرجها حتى النهر. وهنا كان التجار
يأتون ليشتروا الخشب الذى كانوا يشحنونه
فى سفن طويلة ذات أشعة خيزرانية
للذهاب بها نحو البحر.

«مين»، الذى لم يعرف سوى الغابة،
كان يفكر أحياناً فى البحر والبواخر التى
يصنعونها بخشبه، ولكنه كان يعرف أن
حياته كانت هناك؛ لأن الحطابين خلقوا
للغابة، فلم يعمل نفسه بأى أمل فى أن
يهبط فى يوم من الأيام إلى الساحل.

وذات يوم، قطع شجرة كان جذعها
ضخماً جداً وكثير العقد جداً، إلى حد أنه

كوخه تغطى بغطاء وعاد بلا ضوضاء
ليختبئ لى يراقب. ولم يبق متربصاً تحت
الأدغال منذ ساعة إلا ووصل شيخ مجهول:
أخذ الشيخ يلاطف الجذع الراقد، وفى
الحال نهضت الشجرة وعادت إلى مكانها.
غاضباً ظهر «مين» خارجاً من مخبئه وهو
يصرخ:

«قل إذن، أيها الشيخ المجنون، من
الذى يدفع لك لى تدمر عملى؟ هل تعتقد
أن من الممتع تقطيع نفس الشجرة مرات
عديدة؟».

بصوت جميل ولطيف وعميق، أجاب
الشيخ: «أنا جنى الجبل، وهذه الشجرة
كانت صديقتى منذ البداية. إن عمرها أكبر
كثيراً مما تعتقد فهى مولودة مع الأرض.
إنها مكان راحتى. أنا أعرف أن صنعتك
تضطرك إلى قطع الأشجار، لكننى أطلب
منك أن تترك هذه الشجرة. وإذا وافقت،
سأعطيك هبة عبارة عن عصا سحرية سوف
تسمح لك بشفاء أمثالك».

قبل «مين»، وترك الشيخ وشجرته،
وذهب إلى أقرب قرية حيث استطاع بلا
انتظار أن يجرب عصاه على أربعة مرضى
أعطوه مالاً أكثر مما كان يكسب من قطع
الخشب خلال شهر. وفهم أن الجنى أراد أن
يبعده عن غابته، ولكنه قال لنفسه إنه لم
يعقد صفقة خاسرة. كان استعمال العصا
أقل صعوبة من استعمال الفأس. فكر
«مين» من جديد فى البحر الذى لم يره
مطلقاً، وانطلق يحاذى مجرى النهر حتى
مصبه. وفى كل قرية عبرها قام بعلاج
عدد من المرضى وكسب ما يعيش عليه
بكل سهولة.

وعندما وصل إلى شاطئ البحر، رأى
أطفالاً مسلحين بالعصى يهاجمون بضراوة
أحد الزواحف الضخمة كان مريضاً بالفعل.
طرد «مين» الأطفال، وبضربة من عصاه،
شفى الثعبان.

«وصلت فى الوقت المناسب، قال
الحيوان الزاحف الذى كانت له عينان
سوداوان جميلتان، وإلا كنت ضعت».

— ولكن أية فكرة فى أن يأتى حيوان
من البحار ليتنزه على الشط؟

— لا تؤنبنى، تنهد الثعبان. إننى
أعرف. كان أبى ينهانى دائماً عن هذا،
لكننى أردت أن أرى كيف تسير أحوال
الناس. هذا درس لن أنساه أبداً، يمكنك أن
تكون واثقاً من هذا.

— كان من حظك أنك لقيت أطفالاً، لو
أنت لقيت رجلاً لكان قتلك بالتأكيد من أول
ضربة.

— اسمع، قال الثعبان، أنا ابن ملك
بحار الجنوب. أنت أنقذت حياتى، هذا عمل
يستحق المكافأة. تعال معى، سأقدمك إلى
أبى».

تبع «مين» الثعبان حتى قصر ملك بحار
الجنوب حيث أقيمت احتفالات كبرى على
شرفه. وقد قبل الاحتفالات وكلمات الشكر،
غير أنه لم يرغب فى الحصول على أية
مكافأة. وعندما اقترح عليه الملك أن
يحرسه فى قصره، قال:

«أشكرك، لكننى الآن بعد أن رأيت قاع
البحار أرغب فى العثور على غابتي: فأنا
لم أخلق للحياة هنا أكثر مما خلقت للحياة
فوق الجبل».

الملك الذى كان حكيماً فهمه جيداً جداً، وعاد «مين» إلى جبل «تان قيين» حيث وصل ليشهد نهاية الجنى الشيخ الذى قال له: «إذا عدت إلى هنا بعد أن تكون رأيت كثيراً من الأشياء، فهذا يعنى أنك تحب هذه الغاية كما أحببتها أنا نفسى؛ لأننى عشت نفس المغامرة مثلك. وسوف يمكننى أن أكسب بكل هدوء مملكة الضياء، وستكون أنت أيضاً حامياً جيداً للجبال والغابات». دفن «مين» الجنى الشيخ أسفل شجرته، وأخذ مكانه بين أغصان الشجرة. وكان ينزل منها كل صباح ليعتنى بالمرضى الذين كان الناس يأتون بهم إليه؛ لأن سمعته انتشرت فى كل البلاد. وكان الناس يثنون كثيراً على جماله، وشبابه الدائم، وكرمه، ومقدرته إلى حد أن ملك البلاد ذهب لرؤيته ذات يوم وعرض عليه يد ابنته للزواج. قبل «مين»، غير أن ما كان يجهله الجميع هو أن الثعبان الذى صار ملك بحار الجنوب عند موت أبيه، كان يحب الأميرة الشابة.

تم الزواج على الجبل حيث تواصلت الاحتفالات سبعة أيام وسبع ليال. ثائراً مهتاجاً، عبأ الثعبان الأسماك، والسلاحف، والأخطبوطات، والأصداف، والأمواج، ورياح البحر، لاقترام الجبل، ومعاقبة «مين»، وخطف زوجته.

وعندئذ ذشهد الناس معركة لم يعرف العالم مثلاً فى يوم من الأيام. كان البحر كله هو الذى انطلق ليفزو الجبل:

الحيوانات، الأمواج والرياح، المد والجزر والعاصفة، كلها صارت تتكسر على الغاية؛ لأنه، منذ لم يعد «مين» حطاباً، كبرت

الأشجار مرتفعة جداً ومضمومة جداً إلى حد أن جذوعها وأغصانها كانت تشكل متاريس منيعة.

تكسرت آلاف الأمواج عند سفح جبل «تان قيين»، وكانت كلها عاجزة عن تحطيم الجسور الطبيعية للغابة.

وإذا ذهبت ذات يوم إلى هذا البلد العجيب، سوف تكتشف أن الأمواج تواصل دائماً هذا الصراع المستميت وسوف ترى أيضاً أن «مين» وزوجته يواصلان الحياة فى هدوء وحب على قمة جبل أبدي.

وحدهم البشر يعكرون أحياناً سلام هذا البلد، غير أن الغاية ستنتهى حتماً باستعادة حقوقها. إنها سوف تفرض السلام على البشر كما فرضته على البحر.

قديمًا، كان الناس يتحسرون أن الأرض مسكونة بكائنات مرعبة. الأفعوانات، هذه الزواحف العجيبة، كانت تسكن أربابنا، كانت تقتل المشهورين الذين كانوا يجرمون على الاقتراب منها. فلماذا كانت أعماق البحار، غير المعروفة جيداً، والمعادية، لا تخفى وحوشاً مماثلة؟ وإلى الأخطار التى كان يمثلها البحر، العواصف، وصخور الشاطئ، أضاف الخيال الشعبى خطراً آخر: الشعايب. وبالنسبة لقدماء الإيروفيين، كان لهذه الحيوانات من جهة أخرى أصل؛ كانت مولودة من الماء فى لحظة الطوفان الذى غمر الأرض. وكان بعضها يفضل الحياة وسط الناس، واللبعض الآخر فى المحيطات، مثل هذا الذى يحكى عنه «مين» الحطاب.

وفى الرحلة العجيبة للقديس براندان Mervinleux voyage de saint Brandan شاهد مبارزة بين هذه الزواحف العجيبة، الضخمة. أحدها، وكان أقوى من خمسة عشر ثوراً، كان يشق الماء بسرعة خارقة، قاذفاً النار من فمه.

ومع هذا كانت هذه الحيوانات لا تظهر إلا فى الحكايات. وفى ١٨١٩، يبدو أن سفينة الصيد سالى Sally، هاجمها ثعبان بحر على سواحل لونغ آيلاند. وفى ١٨٤٨، لمح طاقم سفينة، ديدالوس Daedalus، بدورهم «شيطاناً

غريباً يقترب بسرعة نحو السفينة. وهذا ما كتبه قبطان
الباحرة، في تقرير بتاريخ ١١ أكتوبر:

«كان قطر الثعبان من ٤٠ إلى ٥٠ سنتيمتراً خلف
الرأس، الذي كان بلا جدال رأس ثعبان... وكان لونه أسمر
داكناً، ببياض مائل إلى الصفرة حول العنق. ولم تكن له
زعانف؛ ولكن شيئاً ما أشبه بعرف حصان، أو بالأحرى
بملء حضن من الطحالب، كان يتموج على الظهر».

ودقق، بدوره أحد النقباء البحريين في «ديدالوس»، في
مذكراته الخاصة: «إنه يعطيك تماماً الانطباع بأنه ثعبان
ضخم أو أنقليس ضخم».

وتحدث بالتأكيد ظواهر غريبة للغاية. فهل كان هؤلاء
الناس ضحايا خيالهم أم أنهم رأوا بالفعل حيواناً خرافياً مثل
ثعبان البحر؟ ويبقى المحيط مليكاً بالأسرار، إذا دعونا تأسرنا
حكاياته التي، بدورها، يمكن أحياناً أن تجلب لنا إجابة.



حكايات شعبية من جنوب إفريقيا

تأليف: جيمس هوني
ترجمة: محمد كمال محمد

جدودهم قصار القامة - فقد كانوا نحائنين، ورسميين، وصيادين وأصحاب ماشية.

والحكايات المترجمة هنا بسيطة ومباشرة، وربما يكمن جمالها في ذلك، وبعضها يحتاج لأكثر من قراءة، والشابيه بين هذه القصص وقصص الحيوان العربية لا يحتاج إلى توضيح.

١ - الرسالة المفقودة

للنمل منذ زمن طويل أعداد كثيرة،
ولأنه صغير مخرب فقد كان كثير منهم
يريدون ذبحه، لم تكن الطيور فقط هي
معظم أعدائه، بل كان هناك أيضاً أكلة
النمل مثل دب النمل وخنزير الأرض، أما أم
أربعة وأربعين فكانت تهاجمهم من جميع
الجهات في كل وقت وفي كل الأماكن كلما
سنتح الظروف بذلك. اجتمع قليل من النمل
وظنوا أنه من الأفضل عقد مجلس يجمعهم

جمع جيمس هوني، وهو أمريكي قضى جزءاً من حياته في جنوب إفريقيا، عدداً من الحكايات الشعبية التي تمثل قيمة كبيرة لأهالي جنوب إفريقيا الأصليين، جمعها في كتاب ونشرها في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٠١، ظهرت بعض قصص هذه المجموعة باللغة الإنجليزية قبل عام ١٨٨٠، وترجمت بعضها عن الهولندية. كما أن هوني كتب بعضها مسترجعاً إياها من تذكريات الطفولة التي قصاها في جنوب إفريقيا.

الحيوانات هي الأبطال الأساسية في هذه الحكايات الشعبية، ويظهر بعض البشر في بعض الحكايات. معظم هذه القصص من تراث «البوشمن»، وقليل منها من تراث قبائل «الزولو». والقصص التي انتقلت إلى الإنجليزية عن طريق الهولندية كان التأثير الأوروبي واضحاً عليها؛ كما في قصة «كمنجة الفرد»، فالكمنجة بشكلها الأوروبي المعروف لم تكن آلة إفريقية. وأقرب الظن أنها كانت آلة وترية توضع على الكتف فسامها المترجم كمنجة.

وللبوشمن علاقة بالحضارة المصرية القديمة؛ حيث يعتقد البوشمن بأن أصولهم تعود لقدماء المصريين. ويرون أن الأقزام الذين يظهرون على جدران مقابر ملوك مصر القديمة هم جدودهم، وهم يفخرون بذلك. فهم يرون أنهم - وإن كان

للنظر فى أنهم إن لم يصلوا إلى ترتيب فى مواجهة هذه الأخطار، فإن عليهم الانسحاب إلى مكان آمن إذا ما هاجمتهم اللصوص من الطيور والحيوانات.

تضاربت معظم آرائهم ولم يصلوا لقرار. كان هناك النملة الحمراء، ونملة الأزرق، والنملة السوداء، والنملة المذعورة، والنملة الرمادية، والنملة اللامعة، ونمل آخر كثير، كان النقاش بلبله وجلبه حقيقية استمرت لفترة طويلة ولم تثمر شيئاً.

رأى جزء من النمل أنهم ينبغى أن يذهبوا جميعاً إلى حفرة صغيرة فى باطن الأرض ليعيشوا هناك. جزء آخر منهم أراد أن يكون لهم مسكن كبير ومحصن على ظهر الأرض بحيث لا يمكن أن يدخله إلا النمل. ورأى آخرون أن يسكنوا الأشجار حتى يتخلصوا من أكلة النمل؛ دب النمل وخنزير الأرض متناسين بالكامل أنهم سيكونون فريسة للطيور، وبدا أن جزءاً آخر منهم كان يميل إلى تركيب أجنحة حتى يستطيعوا الطيران.

وكما قلنا فى البداية لم تنته هذه المدلولات لشئ وذهب كل فريق للعمل بمفرده بطريقته وعلى مسؤوليته.

الوحدة بين أعضاء الفريق الواحد كانت كبيرة جداً. لم يصل مستوى الوحدة فى أى مكان فى العالم لهذا الحد. كان لكل واحد منهم مهمته المحددة، وكان كل منهم يؤدي عمله بانتظام وكفاءة. عمل الجميع أيضاً معاً بانتظام وكفاءة. اختارت بعض الفرق نملاً لتتصيبهم ملوكاً عليهم، كما قسموا العمل بحيث يجرى على ما يرام.

لكن كل جماعة قامت بمهمتها بطريقتها ولم يفكر أحد منهم فى حماية أنفسهم من هجوم الطيور وأكلة النمل.

بنى النمل الأحمر بيوتهم على ظهر الأرض وعاشوا تحته لكن أكلة النمل سووه بالأرض فى دقيقة بعد أن كلف هذا البيت النمل الأحمر أياماً كثيرة من العمل الشاق. عاش نمل الأرض تحت الأرض ولكن حالهم لم يكن بأفضل من النمل الأحمر، فكلما خرجوا تلقفهم أكلة النمل، ونزح النمل المذعور للأشجار فكانت أم أربعة وأربعين فى انتظارهم، كما أن الطيور كانت تلتهمه. لم يفلح أيضاً النمل الرمادى الذى كان ينوى إتقاذ نفسه من الفناء بالطيران؛ لأن السحالى والعناكب الصيادة والطيور كانت أسرع منهم بكثير.

عندما علم ملك الحشرات أنهم لم يصلوا لاتفاق أرسل لهم سر «الوحدة، ورسالة العمل معاً»، لكن للأسف اختار الخنفساء لتحمل هذه الرسالة التى لم تصل أبداً للنمل، حتى أنهم إلى الآن متنافرين ومن ثم فريسة لأعدائهم.

٢ - كمنجة القرد

أرغم الجوع والحاجة القرد فى يوم من الأيام على هجرة أرضه، وسعى بحثاً عن العمل فى أرض أخرى ما بين الغرياء؛ فقد خلت أرضه بالكامل من النباتات الصغيرة والفول والحشرات والعقارب التى كان يأكلها، ولحسن الحظ وفر له عمه القرد الكبير مأوى فى جزء آخر من البلاد.

صدر الحكم ضد القرد بأنه سارق..
والسرقة جرم شنيع، لذا حكم عليه بالشنق.

بجانيه كانت الكمنجة، أعطته المحكمة
فرصة العزف عليها قبل أن يموت.

كان القرد أبرع العازفين في زمنه، كما
أن كمنجته كانت ساحرة.

وعندما بدأ معزوفته الأولى «صباح
الديكة عند الفجر»، بدت على هيئة المحكمة
على الفور حيوية تلقائية غير عادية، وقبل
أن ينتقل إلى الثاليس الأول بعد معزوفته
الأولى كانت المحكمة بأكملها ترقص كرياض
دوامية. تصاعدت وتسارعت نغمة «صباح
الديكة عند الفجر، على الكمنجة الساحرة
حتى خارت قوى بعض الراقصين فوقعوا
على الأرض وبقيت أرجلهم تتحرك في
الهواء، لم يسمع القرد الموسيقى، ولم ير
شيئاً مما يدور حوله، كان يضع رأسه بحنان
وحب إلى حنايا الكمنجة وعيناه نصف
مغلقتان، استمر في العزف مدبداً بقدميه
على الأرض ليتابع النغمات.

الذنب كان أول من صرخ في نغمة
مترجبة ونفسه يكاد ينقطع.

«أيها القرد! يا ابن النعم! توقف من
فضلك! من أجل الحب توقف من فضلك!».

لكن القرد لم يكن يسمعه، وأعاد ثاليس
«صباح الديكة عند الفجر، مرات ومرات.

وبعد فترة بدت أعراض التعب على
الأسد، ويعد أن أتم دوره رقص أخرى في
ساحة المحكمة مع زوجته الشابة، فقال في
صوت يمزج ما بين الضعف والتذمر:

«مملكتي كلها لك أيها القرد، فقط إن
توقفت عن العزف».

ويعد أن عمل لفترة غير قليلة وأراد أن
يعود لبيته؛ منحه عمه العظيم كمنجة وقوساً
وسهماً، وأخبره بأنه بالقوس والسهم يستطيع
أن يقتل أي شيء يريده، وبالكمنجة يمكن
أن يجعل أي شيء يرقص.

كان الذنب أول من قابل القرد عند
عودته، حكى الذنب العجوز كل الأخبار وقال
له إنه منذ الصباح الباكر وهو يحاول مطاردة
غزالة، لكن دون جدوى.

عرض القرد على الذنب كل عجائب
القوس والسهم اللذين حملهما على ظهره
وأكد له أنه إن رأى الغزالة سيحضرها له
بين يديه ولما رأى الذنب الغزالة كان القرد
مستعداً وأحضر له الغزالة.

تناولا وجبة شهية معاً، وبدلاً أن يشكره
الذنب غار من قدرته وطلب منه أن يعطيه
القوس والسهم وألح في طلبه، رفض القرد،
فهدده بقوقته. كان ابن أوى يستمع إليهما
وأخبرهما أنه غير مؤهل للفصل في الأمر
بمفرده واقترح عليهما أن يعرضا القضية
على محكمة الأسد والنمر وباقي الحيوانات،
وفي الوقت نفسه قال إنه سيأخذ القوس
والسهم، سبب القضية محل النزاع حتى يبدأ
الأمر ويعم الأمان لحين الفصل في القضية،
وعلى الفور بدأ في صيد كل ما يمكن أكله
على الأرض، واستغرق الأمر وقتاً كبيراً حتى
اتفق القرد والذنب على تسوية الأمر في
المحكمة.. هذا الوقت كان كله مذايح يقوم
بها ابن أوى.

كان دليل القرد ضعيفاً، ومما زاد الأمر
سوءاً شهادة ابن أوى ضده. فقد ظن ابن
أوى أنه بهذا سيكون أخذ القوس والسهم من
الذنب أسهل.

صاح ابن آوى: يا لك من أحمق! كيف تترك قطعة لحم شهية كهذه؟ لماذا فعلت ذلك؟ لا بأس.. سنذهب غداً ونأكله سوياً.

فى اليوم التالى ذهب الاثنان لبيت الكيش، ولما ظهرا فوق التل رأهم الكيش؛ حيث كان يتفحص التل ليجد المكان الذى يجب عليه أن يحصد منه بعض الخضرة الشهية. ذهب الكيش على الفور لزوجته. قال لها: أخشى أن يكون اليوم آخر أيامنا.. ابن آوى والنمر قادمان.. ماذا ستفعل؟

قالت زوجته: لا تخف! خذ الطفل بين ذراعيك وأخرج به وأقرصه ليصرخ حتى يبدو أنه جانع!

فعل الكيش ما قالته زوجته، وأتى الشريك. ما إن أبصر النمر الكيش حتى تملكه الخوف ثانية وتمنى أن لو عاد إلى بيته. احتاط ابن آوى لذلك ربط النمر بجسمه بسوط من الجلد. صاح الكيش فى صوت عال وقرص ابنه «أحسنت يا صديقى ابن آوى أن أحضرت النمر لناكله.. اسمع! ابنى يبكى من أجل الطعام».

لما سمع النمر هذه الكلمات المرعبة، توسل لابن آوى أن يتركه يذهب وأن يفك وثاقه. وفر هارباً جاراً ابن آوى خلفه عبر التل.. والودادى.. والأحراش.. والصخور.. لم يتوقف لينظر ورائه حتى عاد إلى بيته مع ابن آوى وهما يكادان يموتان.. ونجا الكيش.

٤ - ابن آوى والذئب

ذات مرة رأى ابن آوى - الذى كان يعيش على حدود مستعمرة - سيارة عائدة

أجابه القرد: لا أريدها، لكن ألق حكمك على واعطنى قوسى وسهمى، وأنت أيها الذئب اعترف بأنك سرقتهما منى.

صاح الذئب: أقر واعترف.

وصرخ الأسد فى نفس اللحظة ملغياً الحكم.

منحهم القرد قليلاً من جولات أخرى من نعمة «صباح الديكة عند الفجر، وجمع قوسه وسهمه، ثم ذهب إلى أعلى أقرب شجرة، شجرة سنم الجمل.

كانت المحكمة وباقى الحيوانات خائفون جداً حتى إنهم خافوا أن يبدأ القرد العزف من جديد، فتشتتوا على عجل إلى أماكن أخرى من العالم.

٣ - النمر والكيش وابن آوى

ذات مرة كان النمر عانداً من صيده. مر مصادفة على بيت الكيش. لم يكن النمر قد رأى كبشاً من قبل، فاقترب منه فى خضوع. وقال له: صباح الخير يا صاح، ما اسمك؟

رد الكيش: أنا الكيش. من أنت؟

قالها بصوته الأجنس ضارباً صدره بحافره الأمامى.

أجابه: النمر.

بدا صوته أقرب للموت منه للحياة، ثم استأذن من الكيش وجرى إلى بيته بأسرع ما يمكن. كان ابن آوى يعيش مع النمر فى المنطقة نفسها. ذهب النمر إليه.

وقال له: صديقى ابن آوى! أكاد أموت من الخوف وتحييس أنفاسى. رأيت للتو شيئاً فظلياً، رأسه كبير ضخم، ولما سألته عن اسمه أجابنى: «أنا الكيش».

من شاطئ البحر مشحونة بالسمك.. حاول أن
يدخل السيارة من الخلف، لكنه لم يستطع..
جرى أمامها وسبقها.. استلقى على الطريق
وتظاهر بالموت. عندما وصلت السيارة،
قال القائد للسائق: «أنه فرو جميل
لزوجتك».

رد السائق: ألقه في السيارة.

فرمى ابن آوى في السيارة التي واصلت
المسير على ضوء القمر بينما كان ابن آوى
يلقى بالسمك إلى الطريق، ثم قفز لينعم
بجائزته من السمك. لكن الذئب العجوز أتى
وأكل أكثر من نصيبه الذي قرره له ابن
آوى. تذر ابن آوى لأن الذئب ضن عليه
فيما مضى بالطعام وقال له: «تستطيع أيضاً

أن تحصل على سمك كثير إذا ما استلقيت
في طريق السيارة كما فعلت.. ولتبقى هادئاً
مهما حدث».

وعندما أتت السيارة التالية من شاطئ
البحر تمدد الذئب على الطريق، صاح القائد:
«ما أبشع هذا الشيء!».

وركل الذئب ثم أخذ عصي وراح يضرب
الذئب حتى كاد أن يموت، فقد ظل الذئب -
طبقاً لتوجيهات ابن آوى - ساكناً هادئاً بقدر
ما استطاع بعدها قام وأخذ يتحسس طريقه
متخبطاً وذهب لابن آوى يشكو إليه سوء
حظه.. تظاهر ابن آوى بتهدئته.

وقال له: «يا مسكين! ليس لدى جلد،
مثل «جلدك الجميل»».





new collection of Adid or mourning texts collected and edited by Mohamad Shehata Aly.

The third group of texts are "Tales From Sohag Governorate" collected and documented by Abdel Hakam Suleiman the fourth group of text are pieces collected by Ahmad Tawfik from Bani Zayd Akrad. AL fath centre, Assiout governorate.

This issue contains four mythological topics. The first is a translation by Ahmad Hilal Yassin of Philip Borgo's "The Sun: Old Myths and New Techniques". The article tackles the pivotal role played by the sun in the mythological system of such ancient civilizations as old Egyptian civilization, The peoples of Aztec, Githarouz at the Amazon together with some

Baltic and old Icelandic cultures. Greek and Roman civilizations.

The second topic comprises Tawfik ALy Mansour's translation of two Greek myths rewritten by Robert Graves, i.e. The Oedipus myth and that of Agamemnon. The third topic is a text of a Vietnamese myths narrated by Bernard Clavile and translated into Arabic by Khalil Kolfat.

The last topic contains four folk tales from south Africa written by James Honi and rendered into Arabic by Mohammed Kamal Mohammed.

These folktales belong to Bushmen's legacy and that of Zulu tribes.

Translated by:
Mohammed Bahnasy

comparisons in folk proverbs and comes to the conclusion that folk proverbs are richer and more varied in this respect than ancient Arabic proverbs. The study has two appendices comprising sets of proverbs about birds, i.e. the Arabic set and the set of folk proverbs relying upon comparisons with birds.

At Al Founoun AL Sha'bia art tour, poet Abdel Satar Selim sends a report from Algeria about the cultural festival held in Algeria on 26 April through 3 May 2007 at the mosque of Al Shahid at the Algerian capital. A delegation of Egyptians attended the festival. Among the representatives of the delegation are Mostafa Gad, Hamad Khqlid, Abdel Star Selim and Hasan Ahmad Hussein. Matrouh troupe of folk arts gave some performances there. Amer Mohamed Al Waraqi presents a field description of Al leila Al Kebira of the mould of the Virgin at the city of Mostorod (AL Qalioubia governorate) which is held every year on the eve of the twenty first night of August. Al Waraqi confirms the striking resemblance between Islamic and Coptic moulds with the exception of some doctrinal aspects.

Under the title "Al Alabda and AL Besharia at Halayeb Triangle", Sonia Wali Eddin describes the field experience of the mission of the centre of folk arts to Halayeb and Shalatin triangle and Abou Ramad in 1998 and 2000. The description is mainly concerned with the ornaments of both men and women there.

At the end of the tour, Hasan Surour encounters plastic artist Rabab Nemr about the effect of the environment on her works, particularly on her technique.

In Al Founoun AL Sha'bia library section, Nabil farag resumes his presentation of the memory of folklore series. He presents the fourth series about playwright Tawfik AL Hakim. Folk literature constitutes a major formative element of his works. The article ends with one of Al Hakim's essays on his concept of folk literature.

Gouda Refa'ei then presents a review of the encyclopedia of Egyptian folk proverbs and common sayings by Ibrahim Ahmad Sha'an. The encyclopoedia is made up of 14 volumes. Six volumes have been published and contain 14699. proverbs. The remaining eight volumes are ready for publication. Refa'ei pays a tribute to Sha'alan who is armed with academic filed work expertise. Then Maged Kamel reviews Selim Ketchner's Mar Girgis's sira". Originally, this work was a manuscript entitled". Eulogy and verses of the great martyr Mar Girgis the Maltese and the star of the morning and what happened to him by atheist monarchs".

The manuscript is the text of the folk sira circulated by eulogists by word of mouth until it was collected by ketchner Istaoro (1912-1989). Selim ketchner completed and revirewed the manuscript in the light of sira narrators at Deshna, Qena governorate.

As far as literary texts are concerned this issue comprises four different materials collected from Sohag and Assiout governorates. The first is a collection of humorous tales entitled". The Disasters of Sheikh Disasters". These are twenty four tales collected by Alaa Eddin Ramadan AL Sayed from Juhayna Ad Gharbia, Tulayhat Village, the centre of Tahta, Sohag governorate. The second group of texts is a

study by tackling metres in Mowashahat and Azgal as well as the critical views of Algerian scholars concerning the rhythm of solecistic verse such as that Abdullah Al Rikebi, Altaly Ben Sheikh. Al Arabic Dahou and Moustafa Harakat. He then presents specimens of Algerian solecistic verse and scans them. He maintains that syllabic authenticity in poetic rhythms corresponds to the concepts of Asbab and Awtad in the prosody of AL Khalil Ibn Ahmad and points out the misconceptions of Ibn Ahmad's original intentions due to our ignorance and limited knowledge of his contributions. We have access to two only of his books about prosody, i.e. one about rhythm and the other about tonality.

In a study entitled "The Beginning of The Novel and Folk Legacy", Mohamad Syaed Mohammad Abdel Tawab tackles the issue of the origin of modern Arabic novel and its relation to folk legacy. The researcher reviews some narratives which have been eliminated or ignored by those who dealt with the origin of Arabic novel. These critics dismissed such narratives as works whose soul purpose is recreation as they mimic folk literature. In his study about "Key and Rhythmical variety in Folk Melodies at The Cities of the suez canal", Essam Stalie points out that tackling folk song as an oral literary text without tackling it as an oral melodious text is futile. Such a one-sided view of songs is due to the earlier concern of folk literature scholars with songs without caring for its rhythmic and melodious aspects. This deprived us of knowing the manner in which such songs are sung. Despite the apparent simplicity of folk songs. Statie confirms, they exhibit richness in melody and key variety. Key

change is equally significant in such songs and it means the use of more than one musical key and the transition from the basic dominant key to another one in the same melody. The study refutes the commonly accepted view that all folk songs at Canal cities are based on one key, i.e. Al Rast. This view is based on the supposition that AL Semisemia's rings are usually set to the first five scales of Al Rast key. Thanks to the melodies and musical folk texts which he collected, Statie confirms the variety of keys and variation of rhythm exhibited by these songs.

Under the title "Al Sira AL Hilalia and The Art of The Ballad" Khalid Abo EL Lil offers various specimens of the Hilalia sira which are cast in the ballad mould. He points out that Al Hilalia is not entirely narrated in the ballad form. Narrators use ballads to express some situations such as love, separation, complaint and suffering. The ballad is not a suitable vehicle to express war scenes.

Ballads, On the other hand, are employed to narrate some stories within the sira such as the story of Aziza and Younis, Amer and his camels, Khalifa and Saada. Such narratives serve as a fertile ground for narration. Abou EL Lil then presents some Specimens of the Hilali ballads such as AL Mokhamas, AL Soudasi. Alsouba' Al thomani and maintains that the ballad is an ancient art form which served as a novel vehicle for the narration of AL sira.

In Ibrahim Abdel Hafiz's study "Comparisons with Birds in Egyptian Folk Proverbs", he studies comparisons with birds in Arabic tradition, ancient lore as well as Egyptian folk proverbs. He surveys such



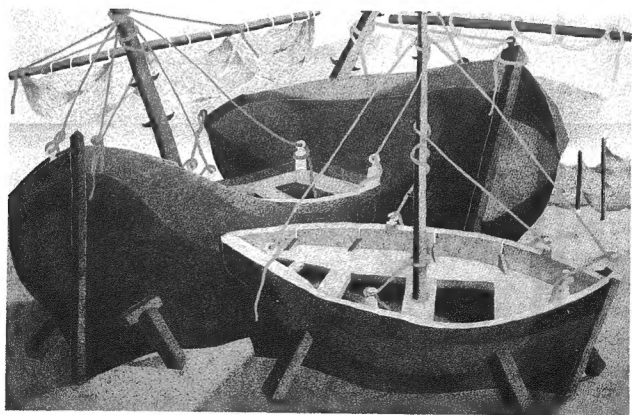
This Issue

In his study "The Preservation of Immaterial Heritage (Folk Tradition as An Example)," Ahmad Aly Mursi Proposes a set of ideas about the issue of collecting, preserving and documenting immaterial cultural heritage. This issue has been the main concern of developing countries and the focus of many conferences, seminars and workshops. This led international organizations such as the Unesco and Waibo to suggest suitable legal frameworks to protect oral traditions. Mursi then sets out to answer a question pertaining to the way oral traditions should be effectively protected. Such traditions, Mursi maintains, have great social, cultural and economic significance. Mursi also proposes ideas concerning the creation of a national archive which ought to rely on the collection of the varied items of oral traditions and setting up a data base, training specialized cadres and regarding such items as cultural and economic resources. This archive would serve as a national institution capable of preserving oral tradition in an organized, accurate, effective and scientific way and setting the conditions for consolidating the tasks of the archive. These tasks include providing financial and human assistance, elimination

all the obstacles impeding effective performance and providing legal protection on the national and international levels. The study ends with an appendix of the complete of the agreement of the protection of immaterial culture.

In his study "Symbolism and Marriage in Egyptian Nubia", Sayed Hamed presents an accurate description of the symbolic conduct at marriage parties in Egyptian rural areas at the south and East of Kom Imbo city affiliated to Aswan. This area is known as New Nubia. On the other hand, what is known as authentic Nubia is represented in the Nubian villages lying at the south of the city of Aswan and extending to Sudanese Northern borders. Egyptian Nubians are sub - divided into three groups or categories, i.e. The Vadiga, The Matoukie, and Olayqat Arabs. The first category speaks Nubian Vadigan language while the second group speaks Nubian Kenzian Language. The third group speaks Arabic. This field research was conducted at the period from september1965 to the middle of March 1967 after the construction of the High Dam.

Lekhder Wasif traces the authenticity of the linguistic and prosodic syllables in Solecistic verse. The researcher starts his





No: 74 / 75
April - September 2007

AL-FUNUN AL-SHAABIA FOLK-LORE

A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
Abdel-Hamid Yunis, in January 1965
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif

Chairman of GEBO
Nasser El-Ansary

Chairman of the Egyptian Society
of Folk Traditions & Editor-in-chief

Ahmed Ali Morsy

Editorial Board

Ahmad Abo Zeid

Ahmed Shams Eddin El-Hagagy

Asa'ad Nadim

Abdel-Hamid Hawass

Abdel Rahman El-Shaf'ey

Esmat Yehia

Mohammed. M. El-Gohary

Mostafa El-Razaz

Nawal El-Messiry

Deputy Editor-in-chief

Safwat Kamal

Managing Editor

Hassan Surour

Art Director

Nagwa Shalaby



Editorial Secretary

Mohammed. H. Abdel-Hafiz



AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK -LORE



مطابع
الهيئة
القومية
للكتاب
خمس جديبات